

Ernesto Arce, Alberto Castán,
Concha Lomba, Juan Carlos Lozano
(Eds.)



Simposio

Reflexiones sobre el gusto

a

COLECCION ACTAS

o:el:católico":institución:"fernando:el:católico":institución:"fernando:el:

Vestigium es un grupo de investigación consolidado de la Universidad de Zaragoza actualmente dirigido por Concepción Lomba Serrano, en calidad de investigadora principal, e integrado por Ernesto Arce Oliva, Paula Blanco Domínguez, Gonzalo M. Borrás Gualis, Teresa Cardesa García, Alberto Castán Chocarro, Joaquín Escuder Viruete, Juan Francisco Esteban Lorente, Cristina Giménez Navarro, Pedro Hernando Sebastián, Juan Carlos Lozano López, Regina Luis Rúa, Victoria Martínez Aured, Pilar Poblador Muga, Isabel Yeste Navarro y, como miembros colaboradores, M^a Belén Bueno Petisme, Laura Clavería García, M^a Elena Manrique Ara y Delia Sagaste Abadía.

Reconocido como grupo de investigación por el Gobierno de Aragón en el año 2004, *Vestigium* ha desarrollado una actividad investigadora orientada al estudio histórico del arte aragonés, aunque distribuida en dos etapas bien diferenciadas. La primera se dedicó al análisis de la Gestión del Patrimonio Cultural, mientras que la segunda, iniciada en 2008, tiene por objeto la consideración del *Arte aragonés en su dimensión nacional e internacional*.

Fruto, entre otros, de esta última etapa ha sido la celebración en 2010 del *Símpoio Reflexiones sobre el gusto* al que corresponden estas actas, en el que se recurrió al concepto de gusto que define una época como instrumento teórico y analítico útil para interpretar no solo las costumbres o las modas, sino también el arte de la misma. Tanto que *Vestigium* está preparando una segunda reunión científica sobre el tema que se celebrará en los primeros meses de 2013.

Diseño de cubierta: A. Bretón.

Motivo de cubierta: David Teniers,
El mono pintor (detalle), ca. 1660,
Museo Nacional del Prado.

Simposio *Reflexiones sobre el gusto*

Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010

COLECCIÓN ACTAS

ARTE

Simposio *Reflexiones sobre el gusto*



Edición

Ernesto Arce, Alberto Castán, Concha Lomba, Juan Carlos Lozano



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)

Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2012

Publicación número 3.197
de la Institución «Fernando el Católico»
Organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 • Fax [34] 976 28 88 69
ifc@d pz.es

- © De los textos, los autores.
- © De la presente edición, Institución «Fernando el Católico».
- © De las imágenes: © Erich Heckel, André Derain, Francis Picabia, Ferrán García Sevilla, Eduardo Arroyo, Luis Gordillo, Carl Andre, Hans Bellmer, René Magritte, Vassily Kandinsky, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Nicolas de Staël, Serge Poliakoff, Bram Van Velde, Karel Appel, Corneille, Pierre Alechinsky, Lucien Simon, Orlan, Santiago Pelegrín, Thomas Ruff, Bruce Nauman, Guiseppe Penone, René Lalique, VEGAP, Zaragoza, 2012.
- © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Zaragoza, 2012.
- © Succession Marcel Duchamp / Vegap et ADAGP, Zaragoza, 2012.
- © Zentrum Paul Klee, VEGAP, Zaragoza, 2012.
- © Robert Motherwell: Dedalus Foundation, Inc. / VEGAP, Zaragoza, 2012.
- © Adolph and Esther Gottlieb Foundation / VEGAP, Zaragoza, 2012.
- © The Pollock-Krasner Foundation / VEGAP, Zaragoza, 2012.
- © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS / VEGAP, Zaragoza, 2012.
- © Judd Foundation. Licensed by VAGA, NY/VEGAP, Zaragoza, 2012.
- © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2012.

ISBN: 978-84-9911-210-7

DEPÓSITO LEGAL: Z 2284-2012

IMPRESIÓN: Huella Digital, S. L. Zaragoza.

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

Presentación

«Manera de sentirse o ejecutarse la obra artística o literaria en país o tiempo determinado». Así define el término *gusto* aplicado al terreno artístico la Real Academia de la Lengua Española, que adjudica al vocablo algunas otras acepciones como «manera de apreciar las cosas cada persona» o «afición o inclinación por algo».

El concepto *gusto*, sin embargo, resulta mucho más poliédrico de lo que proclama el Diccionario, pues está íntimamente asociado a otras categorías y fenómenos que, en su conjunción, han contribuido a configurarlo en el tiempo y en el espacio. Se trata de un concepto de significado complejo, abstracto, cambiante y sutil en sí mismo, pero que atañe también a cuestiones concretas, visibles y mensurables vinculadas a la «Institución Arte», como son los modelos y las influencias, la recepción de las novedades, la crítica, el coleccionismo y el mercado, la moda, el patrocinio y el mecenazgo, etc. Aspectos que en ocasiones son causa y en otras consecuencia de los cambios en el gusto, que unas veces actúan como catalizadores que aceleran tales cambios y otras como lastres o rémoras que los dificultan.

Se entiende por ello que la única manera científicamente válida de abordar su estudio es hacerlo desde una perspectiva diacrónica y transversal, abierta e interdisciplinar. Y de esta premisa partió el grupo de investigación *Vestigium* cuando decidió convocar una reunión científica dedicada a analizar el gusto artístico que, con el título genérico de *Reflexiones sobre el gusto*, abordase todas estas cuestiones y atendiese a su evolución desde el Barroco hasta la actualidad.

El Simposio fue organizado con el auspicio de la Fundación «Goya en Aragón» y la Institución «Fernando el Católico», entidades a las que deseo expresar mi más sincero agradecimiento en nombre de *Vestigium*, grupo de investigación integrado desde su nacimiento en 2004 por historiadores del arte de la Universidad de Zaragoza que, desde especialidades distintas, comparten su interés por el análisis teórico y su correspondiente aplicación práctica, conscientes de la importancia que la Historia del Arte ha alcanzado en la actualidad.

Las sesiones se celebraron entre los días 4 y 6 de noviembre de 2010 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza y quedaron estructuradas en tres sec-

ciones: *Desde el Barroco hasta Goya, El siglo XIX y El siglo de las grandes transformaciones*, encabezadas por sus correspondientes ponencias y precedidas por una conferencia inaugural —«Sobre gustos se ha escrito mucho»— impartida por el profesor Valeriano Bozal. Sin él y sin el trabajo de todos los ponentes que, de buen grado, aceptaron semejante reto, el Simposio no hubiera alcanzado la altura científica que logró, ni la buena acogida que obtuvo por parte de numerosos colegas de distintas Universidades que presentaron sugerentes propuestas en forma de comunicaciones que, además, debieron pasar la criba de un riguroso comité integrado por los profesores Ernesto Arce, Gonzalo M. Borrás, Valeriano Bozal, Jaime Brihuega, Cristina Giménez, Juan Carlos Lozano y Concha Lomba, a quienes desde aquí quiero expresar mi reconocimiento y gratitud por su dedicación.

Gratitud que hago extensiva a la Institución «Fernando el Católico», al Gobierno de Aragón, al Fondo Social Europeo y a quienes, integrantes del grupo *Vestigium*, han hecho posible que viera la luz el resultado de aquellos días de trabajo: las Actas que aquí se presentan. Confío en que estas páginas contribuyan a desvelar, en algunos casos, y a clarificar, en otros, ciertos aspectos del complejo entramado que conforma el gusto; ese, al menos, ha sido nuestro propósito.

Concepción LOMBA SERRANO
Investigadora principal del grupo *Vestigium*
Catedrática de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

Ponencias

SOBRE GUSTOS SE HA ESCRITO MUCHO

VALERIANO BOZAL

Universidad Complutense de Madrid

Tres asuntos van a ocuparme, aunque no en la misma medida. Las diferentes categorías del gusto es el primero; la incidencia sobre el gusto del desarrollo de la industria cultural y el arte de vanguardia (provisionalmente utilizaré esta denominación), el segundo; el tercero se refiere al papel que desempeña la sensibilidad en el ámbito de la historiografía artística tradicional (después se verá qué quiere decir «tradicional»).

1.

Decimos bello, sublime, pintoresco, grotesco, cómico, patético a propósito de multitud de objetos, obras, situaciones e incluso personas. Estos términos corresponden a las diferentes categorías del gusto y se formularon con precisión, y en sus acepciones actuales, en el siglo XVIII. Antes, la categoría estética por excelencia, única y verdadera, era la belleza, y cualquier otra predicción se hacía siempre en relación a ella. A comienzos del siglo XVIII, en 1712, J. Addison publicó una serie de artículos en el periódico *The Spectator* sobre los placeres de la imaginación, en los que analizaba el placer que suscitaban los objetos diversos y variados, los excesivos y monstruosos, además de los tradicionalmente considerados bellos. Addison establecía una pauta en un doble sentido: en primer lugar, consideraba placenteros objetos que desde el punto de vista de la belleza tradicional no debían serlo, puesto que no respetaban los principios o cánones de esa belleza, la transgredían en aspectos esenciales; en segundo lugar, concebía el placer estético de tales objetos, también de los bellos, como un placer, mejor sería decir placeres, de la imaginación.

Al proceder de este modo, Addison rompía con concepciones tradicionales asentadas con firmeza: lo sublime –que había sido abordado en la antigüedad en términos de estilo– era excesivo, desbordaba el justo medio de la belleza, la moderación, la proporción; lo sublime era desproporcionado y suscitaba admiración. El placer estético era el del asombro y la admiración. También lo diverso y movido, agitado, transgredía los rasgos de la belleza tradicional, estática en

su proporcionalidad y armonía, intemporal. También lo diverso, movido, allí donde se agitaba la temporalidad, era (es) interesante para la imaginación y satisfacía (satisface) la curiosidad.

Addison abría un camino por el que transitaron otros autores y en el que encontramos otras categorías y variantes de estas. E. Burke, por ejemplo, encontraba en lo terrorífico una manifestación de lo sublime (ya Addison había hablado de lo «monstruoso» al referirse a lo sublime). H. Blair se interesaba por el sublime moral de los héroes que ofrecen su vida por una causa. Hogarth razonaba sobre la diversa naturaleza de las líneas pictóricas y encontraba en la *serpentinata* una de las más elevadas. Y Kant establecía con firmeza la relación entre sublime y teleología. No hizo falta mucho tiempo para que se desarrollara una estética de lo feo, Rosenkranz, y una estética de la voluntad y la libertad, Schiller, y con el tiempo se pondrían los mimbres para una estética de lo cómico y lo grotesco, Baudelaire. El movimiento del arte y de la historia daba lugar a una categoría negativa, patético, que, al exigir una explicación específica de su naturaleza (lo patético es negativo, no implica placer positivo, satisfactorio, alguno, al menos no tal como han sido pensadas las restantes categorías, incluso lo sublime terrorífico o terrible), pone en tensión todo el sistema.

Addison se servía de ejemplos naturales para exponer categorías tan diferentes. Un riachuelo en un valle podía ser ejemplo de pintoresquismo y unas montañas de grandes dimensiones, grandiosas, lo eran de lo sublime. Burke también se apoyó sobre ejemplos naturales para el sublime terrorífico: una extensión ilimitada, un sonido extremo, una luz cegadora, una oscuridad radical, una sucesión indefinida, etc. Algunos de estos motivos se encuentran también en la reflexión kantiana: la tormenta desatada es sublime para todo aquel que está a salvo de sus consecuencias. Hogarth se movía por caminos diferentes: su tratado, aunque se sirve de ejemplos naturales, gira en torno a las posibilidades de la pintura. Lo sublime moral se celebra en comportamientos reales, pero también en obras trágicas que los representan, las que David dedicó a *El juramento de los Horacios* o a *Marat*, también muchas de las esculturas de Flaxmann pueden ser expresión adecuada de lo sublime moral.

La pintura ofrece abundantes ejemplos de las nuevas categorías. Las pinturas de David en lo que se refiere a lo sublime, también las de Füssli en lo sublime terrorífico. Las pinturas de Gainsborough y las de Constable son ejemplos de pintoresquismo, como lo serán los cartones para tapices que Goya realizó con destino a la Real Fábrica: el interés de los tipos, de los trajes, de los paisajes, su variedad, su movimiento y temporalidad.

Es cierto que muchos de estos artistas van más allá de lo que puede parecer a primera vista, y que Gainsborough, por ejemplo, enaltece a los propietarios de la hacienda, orgullosos de su posesión, tanto como disfruta y nos hace disfrutar con el pintoresquismo del paisaje, un pintoresquismo que en Constable

no esconde el papel desempeñado por la religión –en las torres, campanarios y agujas de las iglesias que *coronan* el paisaje– y el dominio de la naturaleza, el esfuerzo humano –en las esclusas que puede construir el hombre–, pero tal proceder, lejos de invalidar la condición de las categorías, no hace sino poner de manifiesto la complejidad de sus relaciones.

Todos estos motivos, naturales o representados, poseen unas características que suscitan las experiencias indicadas por las categorías, pero estas características se parecen poco a las que eran propias de la belleza tradicional. Es cierto que para que una montaña sea sublime debe ser grandiosa, de gran magnitud, y que algo pequeño difícilmente entrará en el ámbito de esta categoría, pero nadie está en condiciones de medir objetivamente ese tamaño y esa grandeza, de cuantificarlos, son relativos al sujeto en dos aspectos: por el primero, tienen que ser objetivamente grandes, *respecto* de él; por el segundo, este ha de ser consciente de esa grandeza, pues en caso contrario no surgirá la admiración. En parecido sentido, el sujeto deberá ser consciente de la grandeza moral propia de los Horacios y de Marat –solo así puede admirar la calidad moral de los protagonistas de las pinturas de David–.

Sucede lo mismo con los objetos pintorescos. El estatismo y la rutina están en contra de lo interesante. Debe moverse el riachuelo, a ser posible discurrir entre peñascos y riscos, han de agitarse los árboles frondosos, variar los campos en su cromatismo y en sus lindes; han de ser exóticas, originales, las costumbres y las indumentarias, las voces de los vendedores, el tráfigo de las calles, las fiestas de sociedad y las populares. Solo así se suscitará y se satisfará la curiosidad, solo así surge lo interesante. Ahora bien, como sucedía en el caso anterior, no hay medida para diversidad y movimiento, para la originalidad: debe existir alguna y debe existir para alguien.

Para alguien, para un sujeto, para la imaginación decía Addison, para el espíritu afirmaba Burke, que así se ejercitaría el espíritu, a la manera en que lo hacen los músculos en la gimnasia, y no estaba muy lejos de Burke Hogarth, ambos en la práctica de un empirismo más o menos matizado. Los autores ilustrados se interesaron en averiguar cuál era la facultad o el sentido (ambos términos fueron de uso) que correspondía a este placer. Hoy no nos satisfacen mucho sus respuestas, tampoco es el tema objeto de una aproximación como aquella, pues estamos lejos de una teoría de las facultades o de los sentidos, pero sí viene a cuento destacar un rasgo que en Hume ocupa lugar central de su pensamiento: la correspondencia entre el sujeto y el objeto. Hume afirma que en esa correspondencia, en ese ajuste, se encuentra la clave del placer que produce la belleza.

Desearía insistir en este punto. No es suficiente con que el objeto posea determinadas características –que, además, solo son objetivables en términos muy generales–, es preciso que el sujeto sea consciente de las mismas para que

se produzca una experiencia estética, la complacencia que es propia del gusto, la correspondencia de la que habla Hume –lo hace solamente para la belleza– (al exigir que el sujeto sea consciente introduzco una cláusula que no se encuentra en Hume o que, al menos, no se encuentra directamente, mas, ¿cuál es la correspondencia placentera si no se es consciente de la belleza?).

El objeto ofrece determinadas características; lo exageradamente grande difícilmente será pintoresco y lo pequeño no producirá la admiración requerida por lo sublime, pero las cualidades del objeto no son suficientes para alcanzar la correspondencia citada. La intención y la capacidad del sujeto son dos requisitos imprescindibles para lograrla.

Me serviré de un ejemplo para aclararlo. Pensemos en un campo llamativo por su variedad o en una montaña conocida por su elevada cima. Imaginemos que un agricultor llega a ese campo y lo contempla con la finalidad de explotarlo –tanto cereal, tanta alfalfa, tanto maíz, tantos frutales, etc.–. No se produce goce estético alguno, no se ha ejercitado el gusto, no porque el campo no poseyera las cualidades requeridas sino porque la intención del sujeto no era esa. Algo similar sucede con la montaña elevada si quien la contempla lo hace para estimar las dificultades de su escala, no hay intencionalidad estética (aunque esta pueda estar de forma colateral y subsidiaria, en ambos casos).

Este fenómeno no es exclusivo de los objetos naturales. La mayor parte de las obras que contemplamos en los museos, la mayor parte de las que consideramos obras de arte no lo fueron en sus orígenes. No lo fueron las pirámides, ni los templos griegos, sus frontones y metopas, no lo fueron los cristos románicos, ni las catedrales góticas. No me atrevo a afirmar que lo fueran los retratos reales y principescos del Renacimiento y del Barroco, y ello a pesar de que por su valor exhibitivo están mucho más cerca de nosotros, pero su finalidad era fundamentalmente política. No se contemplaban tanto para obtener un goce estético, aunque el gusto estuviera presente, cuanto para incitar la piedad de los fieles, en aquellos casos, y la obediencia de los súbditos, en estos. Ciertamente es que muchas pinturas se hicieron para *adornar*, y que el adorno requiere satisfacción placentera, pero ni siquiera en estos casos estuvieron exentas de la función religiosa, política y social que les era propia.

Hoy las vemos en los museos, no nos detenemos a rezar ante estas pinturas, tampoco consolidamos en nuestra mirada la eventual condición de súbditos (aún más, las obras que hoy se hacen con esa pretensión, pinturas y esculturas en las iglesias, retratos reales en instituciones y organismos públicos, suelen ser de muy baja calidad artística, cuando tienen alguna), contemplamos las obras para tener una experiencia estética, satisfacer nuestro gusto. Con esa intención nos acercamos a ellas, y esa ha sido la intención de la sociedad al coleccionarlas y mostrarlas en museos. La intencionalidad no es individual, es colectiva, el sujeto del que aquí se habla excede los límites del individuo aunque sea

el individuo quien realice los actos concretos (transgredir los límites de la intencionalidad es uno de los recursos que tienen a su alcance aquellas acciones que pretenden tanto destacar como ampliar el ámbito de lo estético). De la misma manera, contemplamos una puesta de sol o un barranco abrupto: se ha configurado un marco de intencionalidad estética. La intención del sujeto es un factor decisivo, provoca la experiencia y «extrae» en ella, y de ella, las categorías mencionadas.

Para hacerlo conviene que tengamos una cierta capacidad. Kant habló de la capacidad para lo sublime, que no era en su planteamiento una categoría estética al modo en que lo es la belleza, y afirmaba que no todos gozan ante una tormenta desatada, incluso cuando están a resguardo –una condición de lo sublime es que no me afecte realmente, que lo contemple como espectáculo (dos cuestiones: no me gusta el término espectáculo, la primera; la distancia no es rasgo exclusivo de lo sublime, la segunda)–; solo aquellos que tienen capacidad para percibir en la violencia desatada de la naturaleza el juego de la razón del sujeto y el dinamismo de la naturaleza como absoluto, solo estos pueden gozar del fenómeno. Dominar con una idea de la razón, la de lo absoluto, el dinamismo extremo de la naturaleza es, en este caso, la condición de lo sublime.

Por mi parte, extendiendo lo que Kant afirma para lo sublime a otros ámbitos, aunque no en la forma en la que él lo hace. No es necesario pensar en alguien que, lejos de tener capacidad para el goce, se asusta ante la tormenta: a lo largo de los siglos parece que los seres humanos no han tenido capacidad para gozar de lo pintoresco y de lo cómico, o han necesitado complejas argumentaciones para explicar cómo es que puede gustarnos lo patético. Y todavía hoy son frecuentes argumentaciones prolijas para explicar cómo y cuánto gusta el *kitsch*. Difícilmente toleramos hoy una concepción que relaciona lo cómico y lo deforme, pero los mendigos de Callot hacían reír porque eran deformes (se desviaban de la norma, anatómica, pero también económica y social) y esa deformidad podía ser signo de inmoralidad.

Entiéndaseme bien, no es que no vieran los arroyos y las vaguadas; la poesía pastoril es buen testimonio de que sí los percibieron, pero los veían en el marco de lo pastoril, luminoso y umbrío, cuando no en la consideración de la grandeza divina, es decir en el ámbito religioso o en la proximidad de un concepto de belleza ampliamente difundido (en algunos sectores de población) pero lejano al nuestro. Los panoramas que los libros de horas incluyen en su representación de las estaciones del año o de las horas del día, de los que hoy tanto disfrutamos, eran testimonio de la grandeza divina, de un mundo ordenado y bien hecho, y su adorno tenía una intención bien clara, suscitar la piedad.

Se veían los arroyos y las vaguadas, la belleza del alabastro y de las policromías, la belleza de las piedras preciosas con las que se adornaban cálices y

cofres, claro que se veían, pero el goce suscitado no es el que nosotros denominamos estético. Lo estético estaba presente en el adorno, no se había «depurado»: había que adornar la casa del Señor, pero el adorno no era valioso por sí solo. Incluso en época tan tardía como el siglo XVIII Gainsborough podía alimentar la belleza de los campos con la vanidad de sus propietarios. La diferencia es que hoy tratamos de depurar tales experiencias para que solo sean estéticas (ello no dice, ni quiere decir: para que solo sean formales).

La capacidad de la que hablo es personal y colectiva, y es histórica. A veces una capacidad que no tiene plena conciencia de sí misma: no son pocos los que rechazan el arte moderno en cuadros y esculturas, el arte abstracto y, sin embargo, lo aceptan y disfrutan de él en la arquitectura, arquitectura interior, mobiliario, empapelados, tapicería, etc., en la indumentaria, el diseño. El arte moderno, el arte abstracto, está presente en todas partes. Quienes lo rechazan poseen capacidad para el gusto, aunque esta capacidad sea diferente a la de otros que disfrutan con las obras que expresamente se reclaman de la modernidad (pero aun aquellos verán con malos ojos que se les tilde de antiguos). Los individuos que aceptan el ámbito cotidiano de lo diseñado y rechazan el menos cotidiano de las obras se encuentran en el seno de un marco colectivo que permite tanto la aceptación como el rechazo, y se mueven en él con facilidad: no son expulsados de la comunidad por aceptar o por rechazar.

La capacidad del gusto no es igual en todos, se adquiere y es histórica. La relación de individuos y colectividades con objetos que pertenecen al ámbito de la estética (en su acepción más simple, al ámbito del ornamento), y no necesariamente al de la belleza —¿cuál es la belleza de la flor de plástico que se coloca sobre el mueble de la televisión con el fin de hacer más hermoso el ambiente?—, es en nuestra sociedad occidental lo suficientemente grande, y lo es desde la infancia, como para que no encontremos a nadie que carezca de familiaridad con lo estético. No cabe hablar de un individuo ingenuo, que no ha visto nada y se acerca por primera vez a una «obra de arte», a un «objeto hermoso». No existe tal individuo, no me permito hablar de la experiencia (o inexperiencia) estética de individuo semejante. La capacidad del gusto es histórica, se encuentra en individuos que la han conformado, mucho o poco, en una u otra dirección, en el seno de una colectividad con la cual se identifican: para aceptarla, rechazarla o tolerarla (también en este punto heredamos la reflexión de los autores ilustrados: ellos hablaron del *sensus communis* como de uno de los rasgos fundamentales de la experiencia estética, de esta experiencia en relación con la formación y consolidación de una comunidad).

Las categorías del gusto no han sido siempre las mismas. El registro de las enumeradas corresponde al período de tiempo que denominamos modernidad. No es preciso definirla, a la modernidad, nos perderíamos en demasiados vericuetos de argumentación, solo señalar que se produce cuando la subjetividad

alcanza protagonismo: uno de los modos de alcanzar protagonismo es el ejercicio del gusto.

La capacidad del gusto es sencilla y adquirida. Hablamos de capacidad para lo grande y lo diverso, para lo deforme, para lo cómico. No se nace con ella, no es natural, se adquiere y desarrolla en la familiaridad con el gusto que, podemos decir, se alimenta a sí mismo. Existe una expresión castellana que viene como anillo al dedo: «coger gusto a». El gusto se coge en la familiaridad con los objetos pintorescos, sublimes, bellos, cómicos, etc., y en el marco de una colectividad que ha asumido tales categorías como pertinentes (lo que no quiere decir que no pueda asumir otras nuevas).

«Coger gusto a» significa que cogemos gusto a lo que nos complace y porque nos complace. Es una expresión que reúne la condición temporal, adquirida, del gusto y la razón de su desarrollo. El placer, el deleite, el disfrute o la complacencia constituyen el motor y la razón del gusto. Las categorías del gusto que los autores dieciochescos analizaron poseen una característica común: todas ellas, incluso las que se presentan como negativas, tienen un efecto positivo, son placenteras. Son placenteras las experiencias de lo pintoresco, lo bello y lo sublime, también las experiencias de lo cómico y lo sublime terrorífico. Este último fue uno de los puntos centrales, y originales, del tratado de Burke –explicar cómo lo terrorífico puede producir placer–, cuya argumentación no viene ahora a cuento. Baste señalar que también el terror es placentero –lo es, y mucho, en las películas de terror, en las novelas de terror–, cualquiera que sea la explicación que de tal sentimiento se exponga. Ahora bien, existen manifestaciones artísticas respecto de las cuales no parece posible hablar de experiencias placenteras. Pienso, por ejemplo, en algunos de los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya, en algunas de las novelas del Marqués de Sade o, para acercarnos más a nosotros, en alguna de las acciones de Marina Abramovic, en algunas de las obras de Ana Mendieta y Tracey Emin.

No fue Burke el primero que planteó cómo lo terrorífico puede deleitarnos. En un sentido próximo, aunque diferente, Aristóteles también se interrogó en su *Poética* por la razón de que nos gusten obras que representan cadáveres, obras patéticas. Su respuesta difícilmente nos satisfará ahora, aunque pudo satisfacerle a él, pues la razón sería la perfección formal y mimética. Podría aducirse a propósito de los trabajos del maestro aragonés –no lo haré pero sería plausible discutirlo–, pero poco tienen que ver las restantes obras mencionadas con la perfección formal. Es preciso buscar otra respuesta.

Aunque no la respuesta de Aristóteles, me moveré en un horizonte que puede considerarse aristotélico, sin pretender por ello que mi reflexión sirva para obras no patéticas. El filósofo habló del placer del conocimiento, prefiero inclinarme por la «emoción de la lucidez», y me serviré para explicarla de las estampas de Goya.

Goya tituló «Yo lo vi» uno de sus *Desastres*. Es posible que en su viaje a Zaragoza viera la huida que representa la escena, también es posible que recibiese información de algún testigo, al igual que debió suceder con las restantes estampas, pues cuesta creer que el artista viera por sí mismo todo lo que plasmó en los grabados. Lo viera o no, eso no importa ahora, la sensación que tenemos nosotros cuando contemplamos los *Desastres* es que, en efecto, lo acontecido está ahí presente. A diferencia de otros artistas de la época, a Goya no le interesa el espectáculo de la guerra, tampoco los valores sublimes que en ella pueden defenderse; le interesan los efectos de la guerra sobre las personas que la sufren, personas de toda condición, sexo y edad. La evidencia del dolor producido, de los cuerpos mutilados, de las sevicias y las exacciones, de la resistencia de las mujeres, la crueldad de los verdugos, la barbarie de una violencia extrema que es nuestra. Alcanza una evidencia que no produce placer alguno, pero sí emoción ante lo que sucedió. No hay satisfacción ni deleite ante los cuerpos mutilados, ante la resistencia de las mujeres, los pueblos en llamas, no hay deleite alguno en nada de esto: hay la convicción de lo que sucedió, su evidencia. No solo la lucidez ante un documento histórico, la lucidez, ante todo, del protagonismo de los acontecimientos que a todos, también a nosotros, alcanza, pues nosotros podríamos ser protagonistas de esas estampas: es posible que los hechos sean distantes, los de la Guerra de la Independencia, pero los acontecimientos, la violencia en todas sus manifestaciones, el dolor, la falta de escrúpulos, la ironía, etc., todo eso es nuestro.

La impresión que las imágenes de Goya producen no depende de la intensidad de la violencia en ellas representada, aunque sin esa intensidad extrema no la producirían. A lo largo de la historia del arte ha habido otros motivos que han suscitado una violencia similar, o incluso mayor, y artistas que han sabido plasmarla y no por eso suscitan en nosotros una emoción mayor que los *Desastres*. Callot plasmó las desgracias de la guerra en unas estampas que, contempladas en la actualidad, son profundamente crueles, y Brueghel nos hace ver una crueldad aún mayor en, por ejemplo, su representación de la justicia: todas las torturas están autorizadas, y se ponen en práctica en el proceso judicial, la búsqueda de pruebas y la ejecución de las condenas. Las que a nosotros nos parecen brutalidades intolerables y repugnantes, indignas, mucho más si se hacen en nombre de la justicia, debieron ser consideradas en su tiempo como prácticas adecuadas, y habituales, para alcanzar la justicia, y esto hace todo más execrable.

Mas de lo que se trata aquí no es de condenar los procedimientos judiciales habidos a lo largo de la historia, de nuestra historia, sino de llamar la atención sobre un hecho: para que estas imágenes nos emocionen al descubrir las posibilidades de violencia que guarda en su seno el ser humano, individual y colectivamente considerado, es preciso que exista capacidad para semejante emoción y semejante lucidez, capacidad adquirida en el seno de una colectividad que no contempla estas estampas –ni las de Brueghel, ni las de Callot, ni

las de Goya— como documentos que nos informan de algo sucedido sino como manifestaciones estéticas de nuestra naturaleza, de la condición humana y sus «posibilidades» (posibilidades que, por otra parte, han sido bien puestas de manifiesto en el mundo moderno, en los campos, los genocidios, la violencia extrema sobre la población civil, etc.; en este punto enlace con la teoría arendtiana de la banalidad del mal). A esa capacidad la denomino capacidad para el gusto o, si se quiere, para la sensibilidad. Puede ser ejercido, el gusto, no solo ante las que se presentan como obras de arte, también ante las que son documentos. Dos requisitos se exigen en este último caso: que los documentos sean contemplados (y, por tanto, exhibidos), que haya intención de contemplarlos (y no solo de informarse).

La violencia, la crueldad, la guerra —y termino ya con este punto, que requeriría por sí solo una extensión mayor— han sido presentadas a lo largo de la historia preferentemente desde el punto de vista de sus motivaciones legítimas —ideas/principios morales, religiosos, políticos, etc.—; solo en los últimos tiempos se ha abierto camino, y lo ha hecho con dificultad, el punto de vista de las víctimas más allá de cualquier legitimación. Goya es una figura fundamental en este proceso.

Lo que las imágenes suscitan no es el placer sino la evidencia, la convicción de que eso es así y el descubrimiento de algo que, si se había pensado, se impone ahora con la mayor fuerza posible. Este tipo de conocimiento con evidencia es lo que denomino lucidez. Tiene poco que ver con la argumentación y enlaza con alguno de los planteamientos que han recorrido la historia de la estética, pero no me importan tanto estos planteamientos cuanto señalar dos cosas: en primer lugar, este tipo de emoción convive con la satisfacción o el placer que tiene lugar en el ámbito de otras categorías —pero no es satisfacción ni placer—, lo que indica que la experiencia estética no es monocorde; después, segundo, este tipo de emoción plantea un problema que, si también ha acuciado a la estética a lo largo de su desarrollo, adquiere ahora mayor importancia, tanto por la condición de las obras, de los materiales que en las obras se muestran, cuanto por la condición del trabajo al que estos materiales han sido sometidos: la naturaleza de la verdad de la obra de arte.

Al igual que sucede con las restantes categorías, y como no puede ser de otro modo, la lucidez de la que aquí se habla surge en la relación del objeto y el sujeto, en su acuerdo o ajuste, tal como planteaba Hume para la belleza, es lucidez y verdad para y, precisamente por ello, es difícil dudar, pero no es la verdad de la argumentación; lo es, por el contrario, en el relato o la representación y en la «necesidad de la fábula», tal como Aristóteles la concibió: verdad de la poesía, no de la historia, necesidad de la poesía, no de la historia.

A lo cual debe añadirse lo ya señalado: la existencia de una intencionalidad que solo la colectividad puede fundar, pues la necesidad aristotélica lo es, final-

mente, en los términos que abre, y permite, esa intencionalidad (algo que Aristóteles suponía al analizar la tragedia no solo en función de su formalidad sino en función de su recepción *catártica*; formalidad y recepción están profundamente unidas; el supuesto es la existencia de un público griego, en el mismo sentido en que el supuesto de la experiencia estética actual es la existencia de un público moderno, aquel capaz de purificarse, este capaz de emocionarse con lucidez).

2.

El desarrollo de la industria de la cultura y el que conocemos como arte de vanguardia han introducido cambios fundamentales en la experiencia estética y, en mi opinión, son fundamentales para rechazar algunas explicaciones habituales de esa experiencia. Los efectos de la industria cultural son, entre otros, los siguientes: ha posibilitado la producción y consumo de «objetos artísticos» creando la que se llama *baja cultura* (una baja cultura que se distingue con nitidez del arte popular, artesanal y limitado)¹; ha permitido la reproducción de obras de la alta cultura, y ello ha dado origen al *kitsch*; ha creado un patrimonio de objetos de baja cultura y de kitsch que, a su vez, pueden ser materia prima para la alta cultura (el arte pop es el ejemplo más claro a este respecto); ha puesto en valor obras artesanales populares precisamente por su condición artesanal; ha alterado sustancialmente la naturaleza de la experiencia estética y el gusto, no solo permitiendo una experiencia de masas sino transformando su condición (algo que se hace obvio cuando vemos cómo se borran los límites entre el buen y el mal gusto).

El arte de vanguardia ha tenido también unos efectos considerables, que en algunos casos pueden verse como opuestos a los alcanzados por la industria cultural. Pretendiendo una relación más intensa, y nueva, entre el arte y la vida, ha producido una brecha grande entre el arte y la vida cotidiana (pero no en todos los campos ni de forma homogénea); ha permitido llegar a la conclusión de que cualquier cosa puede ser arte (debilitando hasta anularlos los criterios canónicos y poniendo en cuestión muchos de los supuestos manejados por la crítica); ha obligado a preguntar ¿qué es arte?; ha problematizado muchas de las respuestas a la pregunta sobre el gusto y la experiencia estética.

No entraré, en el análisis de la primera cuestión, en el debate con algunas de las concepciones más conocidas sobre el particular, la de Benjamin sobre el aura, Adorno sobre el kitsch, Eco sobre apocalípticos e integrados, tampoco en

¹ La naturaleza no enajena a este proceso, la industria de la cultura y el entretenimiento hace de la naturaleza objeto deseado por el espectador, en este caso el turista, que acude a ver los paisajes, fenómenos naturales, etc., publicitados con previsiones de experiencia muy concreta.

los análisis de la sociología de la cultura afín a la Escuela de Frankfurt, que tanta importancia tuvieron en su momento. Creo que el desmesurado crecimiento de la industria cultural y de entretenimiento desde que se formularon tales concepciones permite postergar el debate. Nos encontramos ante una situación en la que la producción masiva de espectáculo y entretenimiento invade todos los ámbitos de la vida social y cultural –también el de la alta cultura– y obliga a replantearnos las tradicionales condiciones del gusto –que siempre se sobreentendió: buen gusto– y de la experiencia estética.

Como ya se dijo anteriormente, el ejercicio del gusto en las diferentes orientaciones señaladas, en las diversas categorías, depende de una correspondencia o adecuación entre sujeto y objeto. Ahora bien, tales sujeto y objeto han cambiado de forma sustancial, incluyendo aspectos que antes se consideraban inadmisibles en el ejercicio de la sensibilidad: la superficialidad, la banalidad, el sentimentalismo lacrimoso, la violencia espectacular, etc. Las «viejas» exigencias de justo medio, proporcionalidad, moderación, contención, etc., que la ruptura del modelo tradicional de gusto en el siglo XVIII había puesto en entredicho, han desaparecido ahora por completo, la industria de la cultura no respeta ninguna de ellas y, lo que es quizá más importante, no parecen existir límites a lo que puede llegar a hacer en este campo.

Hemos de explicar la naturaleza de la experiencia estética y el gusto de la cultura de masas, pues en caso de no hacerlo habremos dejado sin explicar la experiencia y el gusto de la mayoría de la población, encerraremos a la estética en un gueto minoritario y la realidad pasará a nuestro lado sin molestarse en dirigirnos guiño alguno. Muchos de los criterios definidos como condición de la experiencia estética resultan obsoletos cuando se trata del gusto por los objetos de la industria cultural: no hay excepcionalidad cuando se disfruta del folletón televisivo, tampoco contención en la superficial intensidad del sentimentalismo del culebrón, no nos encontramos ante la obra única ni ante una experiencia única. La intensidad estética que propone Heidegger para la palabra del poeta está fuera de lugar ante las palabras del guionista y las imágenes que las visualizan, como lo está ante la flor de plástico que corona el aparato de la televisión en la sala de estar.

¿Qué está en su lugar en estos casos? (digo en estos casos porque la experiencia única y la intensidad no han desaparecido, lo que indica que no hay una sola clase de experiencia estética, son varias). En estos casos está en su lugar la autoconciencia de la propia satisfacción en la contemplación (visualidad, lectura, musicalidad) de una obra, la autoconciencia de la propia intención (individual) y de la intencionalidad (colectiva), y el placer que produce la satisfacción de esa intención (en el marco de la intencionalidad: la obra se ofrece por la colectividad para goce del individuo).

No es la perfección, belleza, nobleza o excelencia del objeto la que suscita la experiencia estética ni una eventual excelencia o perfección del sujeto que la

goza. El objeto es mediocre o anodino, cuando no claramente feo –¿puede no ser feo algo mediocre o anodino?–, y no produce elevación alguna en el receptor, lo que debilita considerablemente uno de los tópicos ilustrados más potentes: el arte educa y forma, eleva y humaniza. Quizá sea así, se me dirá, nada tiene de particular puesto que se trata de baja cultura, pero, pienso, no hay mucha diferencia con otras obras de la alta cultura penetradas de la pulsión del espectáculo: ¿en qué se eleva o humaniza aquél que contempla un cráneo incrustado de brillantes o un tiburón embalsamado? Ha sido la *más alta* cultura, la que adoran los periódicos con sus chismes, la que ha arruinado aquella concepción ilustrada.

Ahora bien, esa autoconciencia y los objetos que la satisfacen pueden constituir, a su vez, motivo para otras obras y para otra intencionalidad. Cuando Warhol «reproduce» imágenes de los medios de comunicación de masas –las flores, el accidente automovilístico, las caras de Elizabeth Taylor o de Mao, su propio retrato– u objetos de la sociedad de consumo –las cajas de Brillo o las latas de sopa–, no solo pone ante nosotros, y establece una distancia, determinados temas, también la relación que con esos motivos y temas mantienen quienes con ellos se satisfacen, es decir, repite, manipulándolo, el mundo de la baja cultura. El proceder de un artista como Antoni Miralda es, quizá, más radical –posiblemente gracias a la vía abierta por Warhol–, pues la materia y los materiales de sus obras no hacen concesión alguna al buen gusto: si las obras de Warhol han terminado por parecernos sofisticadas, las de Miralda continúan suscitando la extrañeza del plástico y la baquelita, los colores sintéticos, estridentes, sin matices y sin luz («De gustibus non disputando», afirma irónicamente Miralda, tal es el título de su última exposición, Madrid, MNCARS, 2010).

La ironía de ambos, y de tantos otros artistas que podrían mencionarse, hacen de aquella autoconciencia que marca la experiencia estética de la baja cultura –la autoconciencia de la satisfacción ante el culebrón televisivo o la ornamental flor de plástico– material para creaciones de alta cultura, de tal manera que no solo establece una distancia que nos permite percibir mejor la condición de esa baja cultura, que ya no podemos ni ignorar ni rechazar –forma parte de lo estético, de nuestro ámbito de lo estético–, sino que construyen un juego paródico: a la vez que indican la diferencia entre alta y baja, y precisamente para hacerlo y por hacerlo, señalan también el fluir de una a otra, los vasos comunicantes tendidos entre ambas.

Por lo que se refiere al gusto, reaparecen con estas prácticas conceptos que se creía obsoletos, los de buen y mal gusto, los de belleza y fealdad. No es adecuado decir de una pintura de Pollock que sea fea o hermosa, se podría calificar así una obra de Bacon, pero hay otros muchos conceptos que parecen más acertados: cruel, violenta, grotesca, etc.; feo es poca cosa para Bacon, como lo es para Pollock, y también es poca cosa hermoso, pero la fealdad sí

es un ingrediente de las creaciones de Miralda, y con la fealdad el mal gusto. Buen y mal gusto no han perdido su condición de juicios de valor, que ejercieron de manera omnímoda en el pasado, pero ahora, sin perder tal condición –aunque sí su ejercicio–, se incorporan a una obra como materia prima de la misma, como ingrediente fundamental. Esta me parece que es la función del kitsch.

En el otro extremo se encuentran los móviles de Calder, los papeles de Klee, las ramas de Schlosser, sus dibujos, las maderas y los objetos encontrados de Ángel Ferrant. «Contestan» al gusto recargado del kitsch con la sencillez de lo que es más elemental y nimio. Son testimonio del mejor gusto posible pero en modo alguno se reclaman de este juicio, están más allá del juego que implica el calificativo. Va tan de suyo que son de buen gusto, que predicar de ellos que son de buen gusto no es decir nada. Su contenido es tan mínimo como excesivo el del culebrón y, sin embargo, por eso mismo es en ambos casos difícil precisar cuál sea la clave de su experiencia estética.

Unas obras y otras han tenido un recorrido paralelo, aquellas en el desarrollo de la industria cultural y del entretenimiento, el apogeo de la narración, la acción y el sentimentalismo, estas en el desarrollo de un arte de vanguardia que ha hecho de la negación del entretenimiento, la narración, la acción y el sentimentalismo algunas de sus señas de identidad. En ambos casos, la capacidad para ejercer el gusto se ha alcanzado en un proceso de aprendizaje.

Ambos, por caminos tan diferentes, incluso opuestos aunque paralelos, han suscitado una pregunta que se repite con insistencia: ¿qué es el arte, qué es lo artístico? ¿Por qué es arte un culebrón sentimental, una madera encontrada, un alambre tenue que se mueve, por qué lo son ambas obras, tan diferentes? Dickie, estudioso de Hume y autor de un libro ya clásico sobre *El siglo del gusto* (1996; edición castellana de 2003), ha recurrido al concepto de «mundo del arte» para explicar este segundo caso: es arte cuando el mundo del arte así lo acuerda, cuando existe consenso al respecto. ¿Se me criticará mucho si digo algo que parece obvio: es arte porque nos gusta? Es decir, porque hemos adquirido capacidad para adquirir ese gusto concreto y gozar de la autoconciencia de satisfacción cuando lo ejercemos, porque nuestra capacidad concreta en un acto una intencionalidad que está presente de forma colectiva.

3.

El tercer tema que va a ocuparme tiene un aspecto más académico que los anteriores, afecta a la historiografía del arte y a la crisis de la historiografía del arte. El modelo historiográfico tradicional ha entrado en crisis hace ya tiempo y en diversas etapas, tal como veremos después.

Michael Podro utiliza el término «historiadores del arte críticos» para referirse a aquellos historiadores que se preguntan por el objeto y el método de su disciplina, aquellos historiadores que se proponen hacer historia a la luz de una concepción determinada del arte, una concepción que puede cambiar (Podro, 1982; edición castellana de 2001). Podro afirma que la génesis de esta tradición historiográfica se produce en el seno de la estética filosófica alemana de finales del siglo XVIII y se desarrolla en el período comprendido entre 1827 y 1927, desde los escritos de Rumohr y Hegel hasta los del Riegl, Wölfflin, Warburg y Panofsky. Podría alargarse el período e incrementar los nombres –Gombrich, Francastel, Venturi, Longhi, etc., pueden ser algunos de ellos–, pero no es ese aspecto historiográfico el que me interesa ahora. Sí deseo destacar dos interrogantes que la tesis de Podro implica: si se hace historia a partir de una concepción de su objeto, el arte –y en este caso las artes visuales–, quiere decirse que es preciso definir ese objeto y tener siempre en cuenta la posibilidad de que tal concepción cambie (de hecho, Podro expone diferentes concepciones de diversos historiadores e indica la evolución que han sufrido a lo largo del tiempo); la concepción del arte que es propia del historiador no es necesariamente la concepción del arte –si es que existía– de las sociedades en las que se produjo el arte que estudia. La concepción del arte no es exclusiva del historiador, afecta también, y de forma muy directa, al receptor, a todos los receptores de arte.

Tres son, al menos, los factores que intervienen en la formación del concepto. El primero es el propio desarrollo teórico del pensamiento del historiador, es el rasgo al que Podro presta más atención. Después, en segundo lugar, el propio desarrollo del arte, que proyecta su condición actual sobre el arte del pasado. Por último, en tercer lugar, el gusto propio de la comunidad en la que el historiador está inserto.

Por lo que se refiere al primer punto, conviene decir que el historiador crítico no concibe la obra de arte como un objeto dado que solo es preciso catalogar e historiar en sentido positivo. Todo eso es necesario, imprescindible, pero el historiador crítico no se limita a ello, explicita cuál es el paradigma de su construcción historiográfica y se pregunta por la condición y validez del mismo, validez que se pone a prueba en la historiografía que construye. Si la historiografía de un neohegeliano como Hauser tiende a configurar grandes relatos que hablan del «espíritu de la época» –aunque, naturalmente, no utilice estas palabras–, un historiador que se mueve en el marco del empirismo, tal es el caso de Gombrich, rechazará los grandes relatos, cualquier noción como «espíritu de la época», y se preocupará por explicar la razón de las percepciones artísticas concretas.

El desarrollo teórico está en la base de la reevaluación de los períodos de transición que lleva a cabo Riegl o, siguiendo a este mismo autor, en la reevaluación de las llamadas artes menores, la ornamentación, por ejemplo –son

conocidos sus estudios sobre el arte tardorromano y la ornamentación de los capiteles griegos-. El desarrollo teórico condujo a Wölfflin al estudio detenido del barroco y a la formulación de sus conceptos fundamentales. Pero hay otros casos en los que, aun interviniendo el propio desarrollo teórico, es la evolución del arte la que suscita una nueva mirada sobre artes antiguas. La evolución de la pintura en el siglo xix puso en primer plano el dibujo japonés y no parece posible que sin la evolución del arte de vanguardia se hubiera reevaluado el arte románico, que pasó de ser un objeto histórico a convertirse en obras contempladas por el público moderno. Otro tanto sucedió con la evolución de la pintura moderna en la Italia de comienzos del siglo xx, la llamada pintura metafísica, en estrecho contacto con la nueva presencia de los primitivos italianos; lo mismo cabe decir del manierismo y es bien conocida la historia del reconocimiento de El Greco por los modernistas catalanes y de El Bosco a partir del surrealismo.

No se trata, en ninguno de estos casos, de descubrimientos históricos. La pintura de los manieristas, la obra de El Greco y de El Bosco, la arquitectura y la pintura románicas eran de sobra conocidas, aunque no de sobra estudiadas, por los historiadores. La novedad reside en la mirada que la evolución de la pintura moderna permite, la percepción de todo este patrimonio a la luz de los cambios que introduce el arte de nuestros días. Vemos el arte del pasado de otra forma, lo estudiamos con una perspectiva distinta y lo presentamos en los museos de otra forma, incluso algunas presentaciones se «apoderan» de él y lo mistifican, y el arte del pasado influye sobre el del presente y sobre la cultura del presente. No creo que las cuestiones planteadas por el valor dado a los primitivos o al románico, por el valor dado al manierismo, se agoten en el ámbito de lo estrictamente pictórico.

La relevancia de las categorías del gusto para la historiografía se ha puesto de manifiesto en la crisis de esta. Tres son los problemas ante los que esta crisis se hace evidente: el primero se percibe en la incapacidad de la historiografía tradicional, la historia de los estilos, para explicar la evolución del arte en el siglo xviii, la persistencia del rococó a lo largo de toda la centuria, la coexistencia del rococó y el neoclasicismo y la aparición, ya en este siglo, de un romanticismo «antes de tiempo», calificado por algunos historiadores con el término « prerromanticismo»; el segundo problema atañe a la explicación de la modernidad del arte moderno, ¿cuál es el punto de partida, cómo surge, cuál el momento en el que se puede hablar de modernidad?; el tercero, por último, el más reciente, lo encontramos en la quiebra de la historiografía tradicional –pues tradicional es la historia del arte del siglo xx como historia de los movimientos (estilos) o tendencias de vanguardia– para explicar la crisis de la vanguardia, la vuelta a movimientos o tendencias del pasado, las «repeticiones» o «revisitaciones», y el papel desempeñado a lo largo de esa historia por artistas que escapan al concepto vanguardia.

Sobre ninguno de estos problemas, y sus eventuales soluciones, existe consenso entre los historiadores más allá de un débil recurso a la crítica de los grandes relatos y su sustitución por microrrelatos, por lo cual no me detendré más de lo estrictamente necesario en la cuestión. Pero sí me parece claro que las categorías del gusto permiten comprender, y articular en un relato histórico, algunas de las incógnitas planteadas.

La categoría de pintoresco permite explicar la persistencia del rococó de Watteau y las «fiestas galantes» en pinturas de formalidad diferente, como las de Boucher, primero, y Fragonard, inmediatamente después. Permite también establecer una posible relación entre el gusto de la pintura francesa y la pintura inglesa y la presencia del rococó francés en la pintura española hasta los cartones para tapices de Goya, ante todo, y de los restantes cartonistas de la Real Fábrica. No menos importante me parece la posibilidad de configurar un marco en el que también tienen cabida la pintura veneciana y la obra de los llamados «pintores de la realidad», que Longhi estudió con rigor. La categoría reúne la condición de lo interesante, la satisfacción placentera por el acontecimiento y las superficies no menos que la presencia de la temporalidad, que es rasgo manifiesto en toda esta pintura.

Pero la categoría no es por completo ajena a un dominio que no es suyo: lo pintoresco está presente en lo sublime terrorífico que le gusta representar a Füssli, tanto en sus grandes «ilustraciones» de las piezas de Shakespeare como en las no menos *interesantes* de las narraciones con súcubos e incubos, que pertenecen ya a ese romanticismo antes de tiempo que poco después, en los primeros años del siglo XIX, alimentará muchas de las narraciones del pleno romanticismo, de la misma forma que poco antes ha alimentado muchas de las estampas de Goya y algunos de sus lienzos sobre escenas teatrales, por cierto, del gusto de los ilustrados (tanto las obras de teatro como las narraciones de brujería). Y lo sublime, interesante (pintoresco) o no, se extiende desde los juramentos de Füssli hasta los de David, pero también está presente en la escultura funeraria de Flaxmann no menos que en el heroísmo cívico, pero también funerario, de Bara y de Marat, uno de los temas preferidos por los pintores franceses, que dudaron entre el heroísmo contenido de David o el pintoresquismo narrativo de los estamperos populares. No queda fuera de ese concepto de lo sublime el grabado que Goya hizo del coloso y, si es suya –y lo parece a pesar de las cosas que se han dicho en los últimos tiempos–, de la pintura que realizó con similar motivo, contrapunto ambos, grabado y pintura, a las representaciones de Napoleón como Marte pacificador, difundido en estampas de la época según el modelo de la estatua de Canova. Un sublime que se extendió de inmediato al romanticismo (clásico) alemán, de la misma manera que el pintoresquismo se extendió en Centroeuropa de la mano del *biedermeier* de Adolph Menzel, que es, si aceptamos los planteamientos de Hermann Broch, la primera forma del kitsch.

Sublime es, según algunos autores, Lyotard, concepto que marca la modernidad, mas, sin entrar ahora en esa discusión, sí cabe pensar en la categoría cuando se analiza el desarrollo del arte de vanguardia como última manifestación de un romanticismo que desea unirse a la vida y cambiarla, lo que, finalmente, no puede hacer, lo que, finalmente es, según Bürger, la profunda razón de su crisis. Una modernidad que tiene en lo grotesco el contrapunto más radical de lo sublime y en lo patético la excepción más potente a su eventual positividad. Conviene señalar que ambas categorías, grotesco y patético, son ejes de la pintura de Goya, de sus *Disparates* y *Pinturas negras*, de sus *Desastres de la guerra*, y volvemos a encontrarlas con toda su fuerza en, por ejemplo, la obra de Schwitters, enfrentado en este punto –que repite un enfrentamiento histórico– al sublime fracasado, frustrado, de los constructivistas soviéticos.

No se pretende hacer una estética que sustituya a la historia sino una historia que tenga en cuenta a la estética –en eso no me aparto mucho de Podro– en todo aquello que puede solucionar problemas no resueltos, y de forma muy especial a las categorías del gusto –y en esto sí me aparto de Podro–.

REFLEXIONES SOBRE EL GUSTO EN LA PINTURA BARROCA

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ

Universidad de Zaragoza

Hubo para todo género de gentes muy competente entretenimiento; pues ni al más entendido le faltaba el pensamiento, ni a los demás variedad de cosas, que por sí y sin más averiguación de Arte daban gusto.

(Fernando CHIRINO DE SALAZAR, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial en Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, Madrid, 1622).

Siempre es complicado hablar de conceptos abstractos, aunque estos se sustenten y tengan su razón de ser en elementos tangibles, como sucede con el gusto y el tema que nos ocupa: la pintura barroca. Resulta también especialmente difícil sistematizar y someter a un cierto orden discursivo algo que ape-la fundamentalmente a la subjetividad, a un juicio personal e intransferible que, con argumentos o sin ellos, no admite discusión, convirtiéndose así en expresión de la libertad de elección y opinión del ser humano. Ciertamente, «sobre gustos no hay disputa», como ya se decía en España a comienzos del siglo xvii, o «para gustos, los colores».

Y efectivamente, tal vez para empezar deberíamos hablar de «gustos» y no de «gusto», pues los hay que atañen a los individuos de manera particular y otros colectivos que, a modo de círculos concéntricos, tangentes y secantes respecto de aquellos, van ampliando su radio de acción, solapándose, hasta llegar al gusto de una época o de un período histórico. En este sentido, sería procedente preguntarnos si existen una concepción barroca del gusto y un gusto barroco, entendiendo el Barroco como un concepto de época en el que confluyen factores muy diversos¹.

¿EXISTE UNA CONCEPCIÓN BARROCA DEL GUSTO?

Conviene no adular de entrada estas reflexiones y por ello parece lógico conocer qué entendían por «gusto» las gentes del Barroco, o al menos aproxi-

¹ OROZCO, Emilio, *Temas del barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947. OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969. MARAVALL, José A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

marnos al significado del término. La versión oficial y académica, que siempre camina por detrás del uso de la lengua, vendría representada por dos diccionarios de referencia: el *Tesoro de la lengua castellana o española*, escrito por Sebastián de Covarrubias y cuya edición príncipe vio la luz en Madrid en 1611, y el *Diccionario de la lengua castellana (Diccionario de Autoridades)* elaborado por la Real Academia de la Lengua y cuyos tres tomos se publicaron entre 1726 y 1739.

Al comparar ambos diccionarios, se observa cómo la definición de la palabra «gusto» se había ampliado notablemente, tanto en la mera extensión textual como en su carga semántica, de forma que si en 1611 el término se identificaba exclusivamente con «el sentido con que discernimos los sabores», en 1726 se añaden a esta acepción la de «el sabor que tienen en sí mismas las cosas», pero también las de «complacencia», «deleite o deseo», «propia voluntad», «determinación o arbitrio», « semejanza o resabio de alguna cosa», «elección» y «vicios en común». Todo parece indicar, por tanto, que durante los 115 años que separan ambas publicaciones se había gestado el sentido moderno del término «gusto», que se desarrollará de manera extraordinaria, como lo hicieron las categorías estéticas, durante lo que el diplomático aragonés José Nicolás de Azara denominó «el siglo de la inquietud»².

Cosa bien distinta es intentar discernir las apetencias e inclinaciones, los juicios de elección y de opinión de las gentes del Barroco respecto de una manifestación artística concreta como la pintura, y para ello debemos recurrir a distintas fuentes, cuya información, como veremos, siempre resulta incompleta y parcial.

¿EXISTE UN GUSTO BARROCO?

La coincidencia en el tiempo y en el espacio de fenómenos diversos, como una coyuntura de crisis profunda y generalizada, la existencia de una sociedad estamental rígida e inmovilista y de un poder absoluto que se autoprotegía a través de distintos mecanismos de control social entre los que estaba el fomento de una cultura masiva y dirigida, o el auge y protagonismo extraordinarios que adquirió la Iglesia católica –más que la religión– a partir del Concilio de Trento, habrían dado lugar y explicarían ciertos rasgos típicos del Barroco europeo, dotándolo además de una relativa homogeneidad que también tendría su reflejo en las manifestaciones artísticas³; homogeneidad a la que desde luego no

² AZARA, José Nicolás de, prólogo a las *Obras de don Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1780.

³ MÂLE, Émile, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001 (1.^a ed. 1932). WEISBACH, Werner, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

sería ajena la extensión de una cultura gráfica fundamentada en la enorme capacidad difusora de la estampa.

Entre esos rasgos que podrían servirnos para definir el Barroco como concepto de época y que conformarían el gusto en este periodo estarían: el espíritu contradictorio, que se manifiesta de múltiples formas y en ámbitos diversos: autoridad inquisitiva *versus* libertad, severidad y seriedad *vs* recargamiento y artificiosidad, lo sagrado *vs* lo profano, lo real *vs* lo bello ideal, lo lineal (el dibujo) *vs* lo pictórico (el color), el exceso en la manifestación pública y masiva del fervor religioso *vs* el rigor ascético y la experiencia mística, pensamiento racional *vs* superstición, tolerancia *vs* fanatismo...; la «sed de títulos» o afán de medro, que se extiende miméticamente por todas las clases sociales y afecta también a los artífices y a sus aspiraciones de reconocimiento social; el recurso a la fiesta como muestra aparente y ostentosa de grandeza y poder, pero también como divertimento anestesiador y persuasivo; el patetismo, la irracionalidad, el tremendismo y la violencia; la teatralidad, la apariencia y el juego, el engaño y el artificio (entendido como simulación o sustitución de la realidad), ideas estas asociadas a ciertos tópicos como «la locura del mundo», «el mundo al revés», «el mundo como confuso laberinto» o «el mundo como teatro»; el movimiento entendido como cambio, mudanza, variedad, inconstancia, transitoriedad, caducidad y transformación, dinamismo, indeterminación, realidad en continuo tránsito, en equilibrio inestable siempre amenazado, que convierte todas las cosas en circunstanciales, provisionales y efímeras, y a las personas en seres extremadamente frágiles y vulnerables, siempre sometidos a designios ajenos, humanos o divinos; la extremosidad (exageración, desmesura, dramatismo, gesticulación) asociada a lo sorpresivo, a lo conmovedor y epatante, y por tanto al mundo de las emociones y las pasiones, consideradas como accidentes del alma, como algo que altera de forma pasajera su estado natural, que es la quietud⁴; el gusto por lo inacabado –que no imperfecto–, por lo oscuro y difícil, como mecanismos para producir suspensión (embelesamiento o paralización pasajera; dícese de la situación emocional producida por una acción dramática cuyo desenlace se espera con ansiedad), estrategias y recursos todos ellos que apelan a la participación activa del contemplador para que, en la medida de sus capacidades, complete y recomponga lo que falta, o descifre lo que a simple vista se presenta encriptado; la importancia de la imagen sensible, de lo inmediato visual, como complemento o sustitución del lenguaje oral y escrito; o el papel destacado que adquieren la novedad, la invención, la rareza o el exotismo, la extravagancia o bizarría, lo absurdo, la ruptura de las normas... como resortes eficaces que pretenden agitar el ánimo y mover y remover las voluntades. De todo ello podemos encontrar múltiples reflejos en la pintura,

⁴ TAUSIET, María y AMELANG, James, *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada, 2009.

entre ellos la habitual búsqueda de juegos y engaños visuales (trampantojos), el uso de efectismos que producen un cierto grado de indeterminación acerca de dónde acaba lo real y dónde empieza la convención representativa, como igualmente sucede en el teatro, o la tendencia al abocetamiento y a la pintura «incompleta» de manchas y borrones.

No obstante lo anterior, el Barroco hace siempre honor a su carácter genuinamente contradictorio, sorprendente y mestizo, y da cabida a manifestaciones abiertamente opuestas que conviven pacíficamente, desde una veta clasicista que se muestra muy viva y con un alto grado de aceptación durante todo el período y enlaza, sin solución de continuidad, con el neoclasicismo, hasta pervivencias de modelos de éxito que desde una perspectiva actual, tal vez distorsionada, solemos calificar como anacrónicas y retardatarias (recordemos en este sentido que gran parte de los modelos compositivos utilizados en la pintura barroca española provenían del siglo xvi), pasando por adaptaciones, préstamos o interpretaciones de estilos anteriores que se amalgaman libremente, no sabemos muy bien si con un propósito consciente y sistemático de ruptura anticlásica, o más bien movidos los artífices por un afán de ir más allá, de rizar el rizo, de solventar con agudeza y sin prejuicios estilísticos puristas problemas complejos, en una especie de *tour de force* de ingenio y conocimiento. O probablemente un poco de todo ello, pues en este sentido la realidad, las circunstancias de cada momento y los particularismos locales siempre desbordan y tiran por tierra cualquier intento sistematizador.

En las líneas que siguen se intenta rastrear, a través de distintas fuentes, expresiones de esa diversidad de gustos y de las distintas maneras de aproximarse a la pintura por parte de las gentes del Barroco, atendiendo también a ciertos usos sociales y al papel que los propios artistas y otros agentes desempeñaron.

INVENTARIOS, COLECCIONISMO Y VISIBILIDAD DE LA PINTURA

En la España seiscentista se produjo una demanda extraordinaria de pintura y, como consecuencia, aumentó considerablemente el número de pintores, convirtiéndose esta actividad, dentro del panorama de decadencia y crisis económica de la centuria, en una salida profesional relativamente segura que garantizaba, al menos, la supervivencia. Personas sin una vocación previa ni unas dotes y una formación específica para la creación artística optaron por esta vía, con el agravante de que, para satisfacer el mercado (tanto peninsular como de ultramar), algunos adoptaron procesos seriados, lo que repercutió en la calidad media de las obras, que disminuyó considerablemente, produciéndose una vulgarización o popularización de los géneros que, por otro lado, tuvo la virtud de hacer accesible y asequible la pintura a todas las clases sociales. El nivel de exigencia y las posibilidades económicas por parte de los clientes eran tan diversos que prácti-

camente toda la pintura producida tenía salida y venía a colmar unas necesidades concretas: devocionales, decorativas, utilitarias, de prestigio social, de moda o esnobismo... e incluso otras menos confesables, como en el caso de la pintura erótica. Por lo general, aunque no siempre, se dio una correspondencia directamente proporcional entre el nivel del artista y la exigencia del cliente, de tal modo que «... todo se apetece, todo se vende, y ninguna cosa deja de hallar dueño, por mala que sea».

En cuanto a la formación, bagaje cultural y talante de los artífices, el nivel medio es modesto; abundan los «practicones», cuya actividad se puede asimilar al ejercicio artesanal de la pintura; en el polo opuesto se sitúan los artistas eruditos, que constituyen una minoría, tal como demuestran los inventarios donde se detalla la composición de sus bibliotecas; y entre ambos extremos se despliega todo un abanico de posibilidades⁵.

Respecto de la pintura conservada y conocida, y siendo conscientes de la dificultad que supone la falta de datos sobre gran parte del coleccionismo privado, el balance estadístico se inclina claramente hacia la pintura religiosa, en un porcentaje que puede llegar al 80-90%, aunque esta cifra quedaría rebajada a un 30-40% si atendemos a la información que nos proporcionan las relaciones de bienes que se realizaban con ocasión de almonedas, testamentos o capitulaciones matrimoniales⁶.

En esas relaciones de bienes e inventarios, junto a enseres propios del ajuar doméstico, aparecen relacionados objetos artísticos, entre los que progresivamente la pintura va adquiriendo protagonismo y destaca cuantitativamente, sea cual sea la condición social del propietario. Lamentablemente, la descripción de las obras suele ser somera, cuando no ambigua, tanto en la naturaleza y técnica de las piezas como en los títulos/asuntos o en las autorías, que en este último caso –y cuando se dan– hay que interpretar más como una aproximación al estilo de un artista o como copias del mismo, que como la autoría cierta de obras originales, mientras las muy frecuentes omisiones hacen pensar

⁵ GÁLLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976. Un magnífico y actualizado estudio sobre el tema, centrado en los pintores madrileños, en VIZCAÍNO VILLANUEVA, María A., *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

⁶ Entre los trabajos dedicados a distintos contextos geográficos, destacamos (por orden cronológico): MARTÍN MORALES, Francisco M., «Aproximación al mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670)», *Archivo Hispalense*, LXIX, 210, 1986, pp. 137-160. DE LARA RÓDENAS, Manuel J., «Arte y clientela popular en el barroco. Un estudio sobre oferta, demanda e iconografía religiosa a través de la documentación notarial onubense», *Actas CEHA* VII, 1988, pp. 305-323. CARBONELL BUADES, María, «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XIII, 1995. Y SOCÍAS BATET, Inmaculada, «Algunas noticias en torno al mercado artístico tarracónense de finales del siglo XVII», en *Alonso Cano y su época* (actas del Simposium Internacional), Granada, Junta de Andalucía, 2002, pp. 781-786.

en una producción anónima de taller, seriada, por lo general de calidad media-baja y de precio asequible. En cuanto a los materiales, predomina el óleo sobre lienzo, seguido del temple sobre tabla, del óleo sobre sarga y otros soportes más minoritarios como la piedra, el cobre, la hojalata, el marfil, la vitela, el cristal, la piedra venturina, etc. Raramente se hallan especificaciones sobre el estado de conservación de las obras –salvo algún calificativo como «oscuro», «roto» o «muy viejo»–, aunque en ocasiones la ausencia de detalles descriptivos sobre el asunto pueden indicar que este era difícilmente apreciable o que la pintura era de escasa importancia y calidad, mientras las medidas y sobre todo las referencias a marcos, guarniciones y otros adornos (pasamanerías, borlas, cortinillas...) ofrecen un llamativo detalle.

La falta de concreción o la ambigüedad de los inventarios impide establecer conclusiones firmes sobre los géneros⁷, que a veces aparecen entremezclados, como sucede con la categoría «historias», donde podemos encontrar, junto a cuadros propios de historia, batallas, asuntos bíblicos, fábulas o temas mitológicos, o con los «países», que pueden consistir en vistas corográficas o servir de escenario a escenas cinegéticas, a episodios evangélicos o a meditaciones de santos anacoretas. Por detrás de la pintura religiosa, la más abundante al multiplicarse su demanda de manera exponencial desde la Contrarreforma hasta bien avanzado el siglo XVIII, se sitúa claramente destacado el retrato, en progresión creciente sobre todo entre las clases pudientes, al ser depositario de una fuerte carga simbólica (transmisión de la idea de antigüedad, continuidad dinástica y familiar, memoria icónica...) y a mayor distancia el paisaje, la mitología, las alegorías, las naturalezas muertas (bodegones, floreros, *vanitas* o postrimerías...), animales... y finalmente las escenas de vida cotidiana, que al menos en el siglo XVII, pues en el siguiente serán objeto de mayor atención en coherencia con las preocupaciones sociales del Siglo de las Luces, no tienen en la pintura española un papel demasiado significativo, y cuyo mercado se abastece en gran parte con obras importadas (como las célebres *bambochadas*) y con copias de éstas. El grabado, citado en los documentos como «estampa», «papel» o «lámina» (término éste que en ocasiones alude, de manera equívoca, a cuadros de pequeño formato o sobre soportes especiales), por su intrínseco carácter multiplicable y menor costo, aparece con mayor frecuencia asociado a las clases medias y bajas.

Distinto es el caso de los inventarios de las grandes colecciones del siglo XVII, vinculadas a la Corte, a la nobleza o al alto clero, donde encontramos referencias más abundantes y fiables a artistas concretos⁸. Se trata normalmente de

⁷ Para este y otros muchos asuntos de lo que aquí se habla, siguen siendo referencia inexcusable los capítulos iniciales de PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁸ Sobre el coleccionismo aristocrático son bien conocidos los trabajos de Manuel R. Zarco del Valle, Esteban García Chico, el marqués del Saltillo, Mercedes Agulló Cobo, Jonathan Brown, José Luis Barrio

coleccionistas con un cierto bagaje e inquietud culturales, bien relacionados y con un alto poder adquisitivo, que por razón de su cargo viajan al extranjero (fundamentalmente a Italia y Países Bajos), que ejercen el patrocinio y mecenazgo artísticos, compran obras «antiguas y modernas» asesorados por expertos e incluso disponen de lo que ahora denominamos «conservadores» de sus colecciones.

Por lo general, en el coleccionismo del período se observa idéntico comportamiento mimético, afán de medro y ostentación que apreciamos en otros ámbitos de la vida, y la adquisición y posesión de pinturas, como la práctica del patronazgo artístico, eran –al menos entre las clases privilegiadas– manifestaciones obligadas de distinción social, como lo fueron la participación en círculos eruditos y la creación o sustento de academias (reuniones o tertulias informales y esporádicas de carácter literario, filosófico o artístico) donde poder hablar y discurrir sobre Arte y Literatura, o como también lo fue el propio ejercicio de la pintura.

Sólo en casos puntuales la pintura se adquiere como inversión, si bien es cierto que, al menos en un cierto nivel de calidad, constituía un valor refugio frente a las continuas depreciaciones de la moneda, y en cualquier caso fue un bien con valoración al alza en todo el período. Los grandes coleccionistas, conscientes del valor de algunas de sus obras, las vincularon a sus mayorazgos, lo que impedía su venta y aseguraba su conservación como parte del patrimonio familiar. En otras ocasiones, los bienes muebles que decoraban las casas se prestaban o alquilaban, e incluso iban asociados al arriendo del inmueble.

En una sociedad aparental y ostentosa, en la que cada uno vale por lo que tiene, la contemplación y disfrute de estos bienes artísticos no podían quedar reservados al ámbito privado, y por ello se generalizó la práctica de la visita. La costumbre de mostrar la casa –espejo más o menos fiel de la posición social– nos ha dejado jugosas descripciones escritas⁹ que nos permiten aproximarnos a esos interiores domésticos e imaginar, a falta de referencias icónicas que escasean en lo español –frente a lo que constituyó un auténtico género

Moya, Rosa López Torrijos, Alfonso E. Pérez Sánchez, Vicente Poleró, José López Navío, Vicente Lleó Cañal y Belén Bartolomé, entre otros, o el magnífico compendio *Spanish inventories* publicado en 1997 por el J. Paul Getty Trust. Publicación de referencia sobre el tema es MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985. Entre los trabajos generales sobre este y otros asuntos que abordamos en esta ponencia resulta indispensable MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997. Y el estudio más reciente sobre el particular, MUÑOZ GONZÁLEZ, M.^a Jesús, *La estimación y el valor de la pintura en España (1600-1700)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

⁹ Sirva como ejemplo bien conocido el del viaje a España del cardenal Francesco Barberini en 1626 y de las casas que visitó, cuya descripción registró su copero Casiano del Pozzo. Vid. SIMÓN DÍAZ, José, «El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas en 1626», *Goya*, 154, 1980, pp. 200-205.

pictórico, el de los *cabinets d'amateurs*, en otros países europeos—, cómo estaban decorados y cómo se disponían los cuadros en sus paredes¹⁰. Como ejemplo local al que volveremos más adelante, mencionaremos la magnífica casa de los Lastanosa en Huesca, auténtica cámara de maravillas y palacio de las musas, que fue frecuentada por reyes, príncipes, nobles y curiosos, y causaba tal admiración que «quien va a Huesca y no ve la casa de Lastanosa, no ha visto cosa».

En la decoración de la casa se observa también, en general, un cierto mimetismo con los usos de las clases privilegiadas, lo que lleva a ocupar todos los paños de pared disponibles, por encima de los arrimaderos y hasta el techo, entre los vanos y sobre ellos, normalmente en disposiciones simétricas con el mobiliario y los espejos, bien buscando afinidades estilísticas entre las obras, bien intentando acordar los géneros a las funciones de cada pieza de la casa, o bien siguiendo un criterio puramente decorativo (*v.gr.* por el color, adorno y forma de los marcos), con ciertas prevenciones como que las obras de inferior calidad estuvieran en las zonas menos iluminadas. La decoración podía cambiar según las estaciones, y así las pinturas de caballete podían sustituir a las colgaduras textiles (tapicerías) por economía o por la llegada del buen tiempo. Hasta la casa más humilde disponía de alguna estampa, que cuando carecía de marco (elemento que encarecía notablemente su precio) se sujetaba a la pared con clavillos o chinchetas, como puede apreciarse en *Retrato de la madre del artista* (Museo de Pontevedra) atribuido a Antonio Puga. Además de los retratos reales y aunque escasos, existen algunos buenos ejemplos de pinturas españolas con interiores decorados con cuadros, como *Los tres músicos* (h. 1616-1621; Berlín, Gemäldegalerie) de Diego Velázquez, *La familia del artista* (1665; Viena, Kunsthistorisches Museum) de Juan B. Martínez del Mazo, o *La educación de Santa Teresa* (1735; Madrid, Museo Nacional del Prado) de Juan García de Miranda, y grabados como el conocido *Interior madrileño* de José García Hidalgo; pero para el estudio de los ajuares no conviene olvidar, pese a su rareza, otras fuentes tridimensionales como las miniaturas, las casas de muñecas, los teatrinos, las maquetas de la «Casa de la Virgen» y de la «Casa de Nazaret» o las habitaciones de Santa Teresa que todavía pueden encontrarse en algunos conventos de clausura.

La práctica de la visita nos lleva a reflexionar sobre la visibilidad de la pintura, es decir, sobre los lugares en que su contemplación era pública, pues este asunto incide directamente en la formación del gusto. En el siglo xvii los establecimientos de venta permanentes (tiendas) eran escasos, y el comercio se

¹⁰ Sobre este particular, *vid.* MUÑOZ GONZÁLEZ, M^a Jesús, *op. cit.*, y ARBETETA MIRA, Leticia, «Casa y posición social: el ajuar barroco español, reflejo de un estatus», en *Casas señoriales y Palacios de Navarra*, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 4, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 9-33. También, con un espectro cronológico más amplio, VV.AA., *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

realizaba en ferias, mercados y exhibiciones al aire libre, en espacios urbanos apropiados como eran las plazas abiertas delante de las iglesias y edificios civiles, o incluso a través de la venta ambulante. Por descontado, todo el mundo tenía a su alcance la pintura religiosa que decoraba los templos, empleada por los predicadores como complemento visual de sus sermones, así como la que se realizaba y mostraba con ocasión de acontecimientos relevantes (entradas triunfales, coronaciones, funerales...) tanto en el exterior de los edificios como en las arquitecturas efímeras levantadas «para el caso». Volviendo al ejemplo citado, en enero de 1657 y con ocasión del nacimiento del príncipe Felipe Próspero, el prócer oscense Vincencio Juan de Lastanosa engalanó la fachada de su casa colocando, en la planta baja, los retratos de los ascendientes de su familia, con sus inscripciones; encima, los tapices flamencos de *Los encantos de Celidonia* y más arriba otros de tema vegetal¹¹.

La cultura visual del momento se incrementó y enriqueció de forma extraordinaria gracias a los grabados, en sus vertientes culta y popular, como ilustración de libros o bien exentos, cuya circulación y comercio hubo de ser muy importante, contribuyendo notablemente al proceso de «densificación iconográfica» y facilitando la transmisión e intercambio de modelos entre los artistas¹².

ADQUISICIÓN DE PINTURAS, IMPUESTOS Y TASACIONES

En la Edad Moderna la obra de arte cobra valor como objeto artístico, se convierte en mercancía y entra en el tráfico mercantil. La más habitual de las modalidades de adquisición de pinturas en el siglo XVII era el encargo, con o sin contrato protocolizado por un escribano. Sólo los artistas examinados y con taller propio estaban en disposición de contratar, si bien avanzado el siglo esta norma se vio superada *de facto* por el ejercicio libre, sin la aprobación y mediación del gremio. Las capitulaciones y concordias solían darse en el caso de obras de cierta entidad y no fue extraño recurrir a subcontratas, si bien este tipo de documento disminuye en número conforme avanza el siglo. Sólo los grandes artistas dispusieron de marchantes que contrataban sus obras, siendo frecuente hacerlo por poderes.

Las capitulaciones suelen contemplar con minuciosidad notarial todas las condiciones que habían de cumplir las partes, y para evitar cualquier litigio se estableció la participación de dos peritos o examinadores, uno por cada parte, encargados de supervisar el cumplimiento de lo estipulado, tanto desde el punto de vista técnico como en su estimación económica; estos peritos son, en la

¹¹ ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934.

¹² Vid. RAMÍREZ, Juan A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 24 y ss.

mayoría de los casos, reconocidos expertos en la materia objeto del contrato, es decir, maestros en su arte (pintores, en nuestro caso). En el contrato también figuran como testigos personas que actúan como fiadores o avalistas, respondiendo económicamente con bienes o rentas concretas en caso de incumplimiento o insolvencia. El pago, cuyo montante total depende de la entidad del encargo y de la valía del artista, se suele hacer en varias veces (tres es lo más frecuente: al comienzo, a mitad y al final), pero el incumplimiento de los plazos por cualquiera de las partes podía dar lugar a penas de cárcel, lo que da idea de la importancia social que se le adjudicaba. El artista expide un recibo (*ápo-ca*) por cada pago, hasta la cancelación total de la deuda. Los pagos se suelen hacer en dinero, pero a veces también en especie y excepcionalmente con la concesión de un cargo o empleo.

Con mucha frecuencia los pintores debían someterse a un modelo (con frecuencia una estampa o un texto hagiográfico) prefijado por el cliente o por un mentor iconográfico, y en el caso de la pintura de temática religiosa estaban limitados por unas pautas de representación perfectamente definidas que trataban de evitar desviaciones heréticas o alteraciones del decoro. Los artistas tenían que aceptar esas imposiciones, aunque a veces resultaran absurdas, y en ese sentido estaban sometidos a la servidumbre de quien les mandaba y pagaba.

Frente al detalle con que se especifican tanto los aspectos iconográficos como las obras que debían servir de referencia y modelo, o las objeciones que el cliente ponía a los propios bocetos presentados por el artista, los documentos contractuales suelen ser parcos en otras observaciones que vayan más allá de cuestiones técnicas y de la mera corrección profesional, como que «toda esta pintura haya de hacerse en lienzos sin costuras y de buenos y finos colores y que no estén quebrados ni se salten y así mismo que esté con la perfección que se requiere a satisfacción de dichas madres...»¹³; o que las pinturas fueran «... de famosos colores y lienzos conforme arte» y que el pintor estuviera obligado «... a aparejar los lienzos con famosa imprimación para que porteando los lienzos, o rollándolos no se saltasen...»¹⁴; o que el pintor «... haya de poner su nombre en todos los dichos cuadros que pintase»¹⁵. Son también frecuentes expresiones formularias difícilmente mensurables como «con toda perfección y a toda satisfacción», o «colores y pintura firme, hechos conforme arte», o «los demás colores así unos como otros de toda

¹³ Capitulación entre el convento de Santa Teresa de carmelitas descalzas de Zaragoza y el pintor Juan Galbán para los cuadros del retablo mayor y colaterales de la iglesia. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [AHPNZ], not. Miguel Juan Montaner, 1636, ff. 714v-721v.

¹⁴ Contrato entre Domingo Sanz de Cortés y el pintor Pedro de Urzanqui para las pinturas del retablo mayor de Moyuela. AHPNZ, not. Lorenzo Moles, 1640, ff. 1.111r-1.115r.

¹⁵ Capitulación entre la cofradía de carpinteros y el pintor Jusepe Martínez por seis cuadros para la capilla de San José en el monasterio de Santa Engracia. AHPNZ, not. Diego Francisco Moles, 1653, ff. 662v-669v.

satisfacción y bondad y de lo mejor que pudiese ser e imaginar», o un laxo «lo que pide la historia».

En el siglo xvii también se hicieron obras que no respondían a un encargo previo y estaban destinadas a la venta, fórmula que en el norte de Europa ya se aplicaba con anterioridad y fue habitual entre la clase burguesa, aunque no solo eran de temática profana («pintura de tienda»). La superación de la obra por encargo, sin embargo, se producirá en la centuria siguiente, iniciándose el camino de la pintura ejecutada en libertad, fenómeno que marca ya el salto a la modernidad. También se dio una fórmula mixta, según la cual los pintores contrataban la realización de un número de obras a tanto alzado.

Esas obras hechas sin encargo previo se vendían en tiendas de pintura, agrupadas en determinadas calles o barrios, regentadas por los propios artistas o bien por terceras personas (tratantes o agentes de venta), precedentes respectivamente de las galerías y de los marchantes que aparecerán posteriormente. La venta se realizaba a veces al aire libre, a modo de rastro, y para ello los vendedores pagaban alquileres para poder colgar las obras, a modo de escaparate, en tapias o muros exteriores de ciertos edificios (iglesias o posadas, por ejemplo). Los cuadros también se vendían en ferias, y algunos importantes artistas practicaron esta modalidad; solía tratarse de obras de pequeño formato, de producción rápida y fácil venta, bien de temática religiosa con finalidad devocional o bien profana (bodegones, floreros o países) para una función más bien ornamental. La ejecución a menudo descuidada y casi mecanizada de este tipo de obras movió a una cierta consideración despectiva o peyorativa, que se materializó en la expresión «pintura de feria». También se dio la venta ambulante y a domicilio, a veces a cargo de indigentes, y hubo pregoneros que anunciaban las ventas en determinados lugares, como más tarde se hará por medio de pasquines y gacetas.

Un contingente nada desdeñable de pinturas cruzó el océano y pasó a América. Los encargados de ajustar la compraventa eran, en este caso, los propios marineros o los «corredores» (vendedores no especializados).

Relacionados con la compraventa están los impuestos que gravaban el comercio de mercancías o manufacturas, polémico asunto que aparece de manera recurrente en el argumentario de los defensores de la nobleza, ingenuidad y liberalidad de la pintura, lo que demuestra que tras esta reivindicación subyacían también motivos materiales. El más problemático de estos impuestos era la alcabala, tasa que oscilaba entre el 10 y el 20% y se aplicaba a la venta de todo tipo de bienes (muebles, inmuebles y semovientes). Debido a las apreturas económicas de los tiempos, la Real Hacienda quiso aplicarlo a la venta de cuadros, pretensión que fue contestada por algunos artistas comprometidos con la causa –uno de los primeros fue El Greco– que estaban firmemente convencidos de que la actividad artística no era comparable a ninguna otra, y por

tanto no debía estar sujeta a tributación fiscal. Los argumentos utilizados fueron diversos; entre ellos, las exenciones y privilegios que la aplicación del impuesto contemplaba (*v.gr.* en el caso de los orfebres se aplicaba esta gabela al precio del material cuando este era ajeno, pero no a la mano de obra). Otro razonamiento relacionado con lo anterior incidía en que en la pintura no hay contrato de compraventa (*do ut des*, te doy dinero para que me des algo), sino que se trata de un acto innominado, una locación o arrendamiento de servicios (*do ut facias*, te doy dinero para que me hagas algo); dicho de otro modo: en la venta no ha de tenerse en cuenta el precio del lienzo o de la materia pictórica (la especie), que son deleznable y no pueden ser considerados el objeto de la transacción, sino la aportación creativa del artista, el arte, que es intangible y difícilmente mensurable. Este argumento, sin embargo, podía ser fácilmente contestado, pues podía aplicarse a las obras hechas por encargo pero no a las que el artista realizaba por libre para su venta posterior o se adquirían sin mediar encargo alguno. De hecho, esto último se consideraba poco digno e impropio de los verdaderos pintores, pues suponía rendirse a lo comercial, y lo prueba el hecho de que uno de los argumentos que se dio cuando Velázquez quiso entrar en la Orden de Santiago fue que nunca tuvo «... tienda, ni obrador, ni vendido pinturas».

Sea como fuere, la lucha contra la aplicación de la alcabala y los pleitos a que dio lugar (algunos bien sonados y conocidos, como el del alcahalero de Illescas, al que se enfrentó El Greco, quien finalmente resultó vencedor) se convirtieron en piedra de toque de los que aspiraban al reconocimiento de la pintura como arte liberal, pues pagar impuestos se consideraba propio de condición servil.

Relacionada con todo lo anterior, aunque con sus propias reglas, pautas y criterios, está la tasación de las pinturas¹⁶. En las tasas que se hacían a raíz de un contrato se observan criterios muy subjetivos, difícilmente cuantificables. A menudo, el sentido corporativo se imponía a cualquier otro argumento, y los peritos (normalmente dos, designados respectivamente por cada una de las partes) coincidían en su valoración, y en las pocas ocasiones en que esto no sucedía la disputa acababa en pleito y se acudía a la intervención decisoria de un tercer perito para la retasa. Es célebre en este sentido el conflicto planteado con la tasación de las pinturas del Pardo en 1614, donde sin ser necesario por haber acuerdo en la tasa, pero sospechando una sobrevaloración interesada, se recurrió a un tercero, Pedro Orfelín, pintor de origen poitevino pero formado en Roma y activo en Zaragoza a comienzos del siglo XVII. Orfelín tasó las obras en la mitad, por lo que los pintores recurrieron al rey argumentando «que todas las [tasaciones] que se hicieran han de ser desiguales, por no haber vara deter-

¹⁶ MUÑOZ GONZÁLEZ, M^a Jesús, *op. cit.*

minada para medir los trabajos del ingenio, aunque lo haya para juzgar lo material de sus obras»¹⁷.

Más extraña era la fórmula de señalar el precio mediante tasación final, opción que solía generar discrepancias y querellas entre clientes y artistas. El procedimiento era el siguiente: se entregaba una cantidad a cuenta al principio y al finalizar la obra uno o varios tasadores del gremio, que cobraban unos honorarios por ese trabajo, establecían el precio final, abonándose entonces la diferencia. Sólo algunos grandes maestros (*v.gr.* El Greco, quien rehuía el precio fijo) optaron por este sistema, no sólo por considerar que los tasadores, en muchas ocasiones colegas con los que había relaciones amistosas, eran los únicos que podían juzgar acertadamente acerca del precio de la obra, sino sobre todo porque resultaba más coherente con la idea de que el arte no es algo mecánico, y por tanto ni el resultado final ni su valor de cambio pueden determinarse *a priori*. Este sistema, que suponía una ruptura con lo tradicional, era un pulso al control ejercido por los gremios y una apuesta por la ley de la oferta y la demanda. Tal vez por ello dio lugar a frecuentes desavenencias que requerían la intervención de jueces, e incluso a retasaciones y recusaciones de tasadores.

La tasación de pinturas cuando esta no dependía de su autor (inventarios de bienes) estaba sometida a una serie de pautas que, en el caso de Madrid, no alcanzaron rango normativo hasta 1790¹⁸. No obstante, el uso de esta fuente debe someterse a ciertas prevenciones, por ejemplo a la hora de deslindar los bienes propiedad de cada cónyuge, o en las atribuciones de obras, o en la finalidad de la tasación, que podía inflar o desinflar el precio. La mayor dificultad estaba en establecer el justiprecio, que dependía de factores como la moda, la rareza, el estado de conservación o el gusto, «porque el precio de compra de las cosas se varía cada día según los tiempos, circunstancias, calidad, fecundidad o esterilidad, y mucho más el de las que se deterioran o consumen con el uso»¹⁹. En términos similares se habían expresado los pintores en una alegación hecha en 1724 frente a la pretensión de nombrar tasadores oficiales, por «... ser esta arte sin número, peso ni medida, por donde se pueda estimar, apreciar, cuadrar, cubicar, ni ajustar su valor por ser indeterminable su comercio»²⁰. Reconocimiento tácito de que los criterios para la tasación eran no mensurables es que el juramento que debían hacer los tasadores era de

¹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte», *Archivo Español de Arte*, 122, 1958, pp. 125-142.

¹⁸ FEBRERO, J., *Librería de escribanos e instrucción jurídica teórico práctica de principiantes*, 1790 (ed. Consejo General del Notariado, 1990).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ SIMÓN DÍAZ, José, «Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas», *Archivo Español de Arte*, 78, 1947, pp. 121-128.

«credulidad» y no de «veracidad», y además de ser diestros en el arte y experimentados (es decir, prácticos de la pintura), se estimaban especialmente sus cualidades morales; así, los defensores de Orfelín, con ocasión del citado pleito del Pardo, hablan de él como «persona honrada, cristiana y desapasionada», frente a los agraviados por su tasación, para los que «es ordinario pintor y de ningún nombre y experiencia». La existencia de desigualdades en la valoración de las pinturas era, no obstante, admitida por parte de los pintores por cuanto el resultado de su actividad era una obra de ingenio, argumento recurrente utilizado durante todo el período para defender la liberalidad, ingenuidad y nobleza de la pintura, pues «ellos no son hombres que deban ser tratados como oficiales mecánicos»²¹.

La adjudicación de obras mediante subasta no fue habitual, aunque la muerte de personajes relevantes sí dio lugar, ya desde el siglo XVI, a almonedas o ventas públicas destinadas a saldar las deudas del difunto. Los bienes se adjudicaban al precio marcado, a menos que hubiera licitadores, que también podían servirse de expertos para seleccionar las piezas más interesantes. Una vez terminada la almoneda, se hacían remates donde se observa que los precios pagados se mantenían o, en algunos casos, bajaban. Por ello, y dado la poca exigencia del mercado, a veces no resultaba aconsejable desprenderse por poco dinero de piezas de cierto valor.

Solo en casos especiales (obras de cierta entidad para instituciones públicas) se convocaron concursos, cuyos jurados estaban compuestos por artistas. A veces los concursos se resolvían mediante pujas a la baja, con el riesgo que suponía adjudicar la obra al menos dotado.

A veces en las tasaciones se ponían de manifiesto estafas que dejaban en evidencia la falibilidad de algunos entendidos que compraron sin buen criterio o que fueron engañados, pues adquirieron copias por originales. Diferenciar una buena copia de un original excedía, en ocasiones, la capacidad de los propios artistas, y tampoco ayudaba la situación todavía alega sobre la propiedad intelectual de las obras. No obstante, puede decirse que, en general, la mayoría de los nobles españoles compraron con acierto.

LAS RAZONES DEL GUSTO

La documentación resulta también poco explícita sobre las razones para adquirir o poseer una determinada pintura, si bien podemos deducir de las observaciones que aparecen en los contratos y de ciertos comentarios vertidos

²¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.

en la descripción y tasación de colecciones, que se valoraban especialmente, independientemente de que se tratara de obras de pintores antiguos o modernos y al margen de ciertas modas, la perfección en el dibujo y la corrección en los escorzos, lo atractivo y acertado del color, lo sugestivo y ameno de ciertos temas, la viveza de la historia, la gallardía de las figuras, la adecuada expresión de los afectos (léase emociones o sentimientos) en los personajes, la fama y el nombre del autor (obras «de buena mano»)... y, por supuesto, en el caso de la pintura religiosa, el decoro de la historia y su capacidad para mover o estimular la devoción; pero también encontramos motivos más curiosos y desde luego minoritarios, como el rechazo de las obras de segunda mano por razones higiénicas (riesgo de infección o contagio).

Entre los criterios en positivo que utilizan los tasadores de pinturas aparece con frecuencia la imitación del natural, lo que parece indicar que la mimesis, valorada y tenida desde la Antigüedad, junto con la búsqueda de la belleza ideal, como el principal fin de la pintura, seguía siendo una apuesta segura. Antigüedad de la que, por cierto, menudean las referencias en forma de topos o lugares comunes en la literatura artística barroca, del mismo modo que la pasión anticuaria se manifestó en determinados círculos minoritarios mediante el coleccionismo y la recuperación de vestigios del pasado; pasión tras la que se escondía en ocasiones un deseo de huida del mundo y la búsqueda del ideal de la vida quieta en un marco erudito rodeado de libros, obras de arte, objetos bellos y curiosos y jardines arqueológicos, escenario propicio para la conversación amena entre iguales y para el reencuentro con dos paraísos perdidos como eran la Antigüedad y la infancia. Más que de curiosos, cuyo interés resulta más superficial y vano, hablamos de eruditos coleccionistas, arqueólogos y anticuarios, nobles y ricos en su mayoría, vinculados a la universidad, convencidos de que en las piedras estaban todas las respuestas y concienciados en la tarea de conservar y salvar del olvido esas huellas que poco a poco iban desapareciendo. Si bien el acercamiento a la Antigüedad de estos humanistas fue más intelectual/histórico que estético/artístico, su actividad tuvo repercusiones (teóricas y prácticas) en las manifestaciones artísticas, y por supuesto en la pintura²².

En el caso aragonés, precedentes en el siglo xvi de esa minoría culta e inquieta fueron Jerónimo Zurita, Antonio Agustín Albanell, el médico Andrés Luis Vives o el duque de Villahermosa Martín de Gurrea y Aragón, y ya en la etapa barroca brilló de forma extraordinaria el círculo oscense-zaragozano aglutinado en torno al citado Vincencio Juan de Lastanosa²³, al que pertenecieron,

²² Vid. MORÁN TURINA, Miguel, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

²³ Vid. ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa, op. cit.* y, del mismo, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztároz*, 2 vols, Madrid, CSIC, 1950. VV.AA., *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber* (catálogo de exposición), Huesca, Instituto

entre otros, nobles como Gaspar Galcerán de Castro (conde de Guimerá), los duques de Villahermosa y los condes de Aranda, el pintor Jusepe Martínez, el arquitecto Francisco Artiga, el grabador Jerónimo Agüesca, la escritora Ana Francisca Abarca de Bolea (abadesa del monasterio cisterciense de Casbas), los cronistas de Aragón Francisco Jiménez de Urrea y Juan F. Andrés de Uztarroz, o religiosos como el poeta y canónigo oscense Manuel de Salinas y Lizana o el jesuita Baltasar Gracián, a quien corresponden estas palabras que definen perfectamente la amplia comunidad de gustos, intereses y aficiones de este grupo erudito:

Nace esta universalidad de voluntad y de entendimiento de un espíritu capaz, con ambiciones de infinito [...] Práctico gustar es el de los jardines, mejor el de edificios, calificado el de pinturas, singular el de piedras preciosas; la observación de la antigüedad, la erudición y la plausible historia²⁴.

Leyendo estas palabras, se entiende que el gusto anticuario por parte de coleccionistas, eruditos y otros «adelantados» en absoluto podía estar reñido con la apetencia por la novedad –el *omnia nova placet* ya presente en los autores clásicos–, en el contexto de la querella de antiguos y modernos y de acuerdo con la tesis de compromiso formulada por el filósofo medieval Bernardo de Chartres y retomada por Isaac Newton: «Los modernos somos enanos... a hombres de gigantes (que son los antiguos)». Así se explica que Vincencio Juan de Lastanosa, a la hora de fabricar y dotar artísticamente su capilla en la Seo oscense, no recurriera a los servicios profesionales de Jusepe Martínez, con quien le unía estrecha amistad y sintonía intelectual²⁵, y optara por contratar a un pintor joven, Pedro Aibar Jiménez²⁶, formado en contacto con la pintura madrileña del pleno barroco, quien comenzaba a despuntar en Aragón como uno de los mejores representantes, junto con Vicente Berdusán, de la pintura más novedosa y moderna que en ese momento se hacía en España. No es extraño tampoco que fuera en la ciudad de Huesca donde aparecieran las primeras obras de este tipo de pintura hechas por artistas locales a finales de la década de 1660, incluso con antelación a Zaragoza, donde la fuerza de la tradición de la pintura naturalista/idealista de raigambre clasicista italiana, repre-

de Estudios Altoaragoneses, 2007. MANRIQUE ARA, M.^a Elena, «Mentores y artistas del Barroco aragonés: el círculo de Lastanosa y Jusepe Martínez», en *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza-Huesca, IFC-IEA, 2008, pp. 161-192.

²⁴ GRACIÁN, Baltasar, «El hombre de todas las horas. Carta a don Vincencio Juan de Lastanosa», en *El Discreto*, Huesca, 1646.

²⁵ Lastanosa tenía en su colección varias obras de Jusepe Martínez, y éste realizó varios dibujos, a instancias de aquél y del conde de Guimerá, entre ellos uno del sarcófago romano que encerraba los restos del rey Ramiro II el Monje en la capilla de San Bartolomé del claustro de la iglesia de San Pedro el Viejo en Huesca.

²⁶ LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «El pintor Pedro Aibar Jiménez, Huesca y los Lastanosa», en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber* (catálogo de exposición), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, pp. 195-201.

sentada precisamente por Martínez, puso freno a la entrada de esas novedades, y ello pese a la presencia en la ciudad de obras y artistas foráneos, que suelen operar –como los viajes de formación de los artífices– como catalizadores de los cambios, actualizando y diversificando los gustos.

Por otro lado, algunos tratadistas, entre ellos el propio Martínez en sus *Discursos*²⁷, se hacen eco, criticándolo, de esa especie de esnobismo hispano que, en perjuicio de los naturales, tendió a valorar más las obras de los pintores extranjeros, a cuya mayor difusión y fama contribuyeron las numerosas copias –y copias de copias– de calidad decreciente que de ellas se ejecutaron, y por supuesto las reproducciones grabadas, que tanto se prodigaron fuera de nuestras fronteras frente al escaso uso que de ellas hicieron los pintores españoles para divulgar su arte, lacra que también se encargó de denunciar un siglo más tarde Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Elogio de las Bellas Artes* (1781), cuando se dirige a Murillo con estas palabras: «Tu nombre es celebrado de todas las personas de buen gusto; pero ¡cuánto más lo sería, si el buril hiciese más conocidas tus obras!».

OTRAS FUENTES

Tal como se ha visto, la información sobre la pintura y el gusto que podemos extraer de inventarios, contratos, tasaciones, etc., resulta siempre insuficiente y ha de ser sometida a un análisis crítico. Más generosa pero igualmente parcial por subjetiva es la que encontramos en otras fuentes coetáneas (diarios, libros de viajes, descripciones...), así como en la literatura y, de forma más específica, en la literatura artística. De lo primero tenemos un magnífico ejemplo local en la descripción que el cronista y erudito Juan F. Andrés de Uztarroz realizó de la casa de Lastanosa en Huesca a mediados del siglo xvii²⁸, en la que además de aludir en tono admirativo a las «superiores pinturas... de muchos antiguos y modernos», incide especialmente en ciertos objetos como escritorios de perspectiva donde se hace uso de la pintura de trampantojo combinada con la utilización de espejos planos que multiplican la imagen, y en el uso de otros espejos cóncavos y convexos que producen variados efectos visuales, pues no en vano una de las muchas aficiones de Lastanosa era la Catóptrica, especialidad de la Óptica relativa a la luz reflejada, es decir, a la teoría de los espejos, de la que tenía varios manuales en su biblioteca:

²⁷ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ed. crítica a cargo de M.^a Elena Manrique Ara), Madrid, Cátedra, 2006.

²⁸ Biblioteca Nacional, ms. 18.727-55, *Descripción de los jardines y casa de D. Vincencio Juan de Lastanosa*. Texto transcrito en ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa... op. cit.*, pp. 221 y ss.

Otros espejos hay redondos, y siendo la superficie convexa, se representa en perspectiva todo lo que hay en el camarín. El otro espejo de frente, sin embargo, que es de superficie cóncava, arroja fuera de sí y representa en el aire el objeto que se le acerca.

[...]

Debajo de este orden de cuadros hay otro de emblemas iluminados en pergamino, con talcos y guarniciones de ébano, puestos entre medio de espejos redondos de superficie convexa puestos en perspectiva, y en cada uno se representa todo lo que hay en la galería, los jardines, huertos y países que se descubren por los balcones. Hay asimismo otros espejos muy crecidos, guarnecidos de ébano y otros de plata, y en ellos, ya por la multiplicación y por la oposición, se representa lo que se ve en los lienzos, y al contrario obran maravillosos efectos, que no sólo recrean la vista, sino que causan grande admiración al entendimiento. En las noches serenas, habiendo luz en esta galería, mirando por los vidrios que hay en los encerados de los balcones que caen al campo, se ve toda ella, techos, paredes, adornos, cuadros y espejos, como tachonados de hermosísimas estrellas con la misma belleza que se descubren y admiran en el cielo...

Al contemplar estas salas y escribir estas palabras, Uztárroz tal vez evocaba el pasaje de *La bella Aurora* (1635), donde Lope de Vega escribió: «todo es saber y aposentos, dorados los pavimentos / y los techos de cristal, / con pintura celestial en paredes y cimientos», o recordaba aquel sermón de San Francisco de Sales, dedicado a la festividad de Todos los Santos, en el que desarrolla una idea de Santa Teresa de Jesús al comparar el Paraíso con «... una gran sala llena y adornada de hermosos cuadros y espejos; cuando alguien fuera a mirarse a uno de estos espejos, se vería a sí mismo y al propio espejo, y, además, se verían en él, con singular placer, todos los cuadros y todos los espejos de esta sala; pero lo que es más, se vería también lo que los otros espejos reflejasen. La sala donde están esos espejos y cuadros es el cielo»²⁹.

De la presencia de la pintura en la literatura de la época tenemos numerosos testimonios³⁰. Son conocidos los que aparecen en las comedias de Lope de Vega y Calderón de la Barca, en algunas ocasiones con una pintura o un pintor ocupando el eje de la trama, y en otras haciendo uso de una pintura para caracterizar a un personaje o para describir una situación, alcanzando en ocasiones estas descripciones literarias el rango de vicarias de la percepción visual, es decir, lo que en la retórica helenística se denominó *ekphrasis* (ἐκφράσις).

²⁹ VV.AA., *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995, p. 245. En esta publicación se cita este texto a propósito de *Las Meninas* de Velázquez.

³⁰ Vid. MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier, *op. cit.* También PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999. Y VV.AA., *Calderón de la Barca y la España del Barroco* (catálogo de exposición), Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000.

Lamentablemente, en la literatura aragonesa coetánea se encuentran escasos ejemplos de citas a pintores y pinturas, pudiéndose citar como excepciones el *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes* (1656) de Juan de Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices; el *Mausoleo* (1636) dedicado a su padre por Juan F. Andrés de Uztárroz, donde se nombra a Jusepe Martínez, o del mismo el *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama* (1.^a ed. a cargo de Ignacio de Asso, Amsterdam, 1781). En esta última obra se cita a artistas que también fueron poetas, como Jerónimo de Mora, Jerónimo de Agüesca y Ana Francisca Abarca de Bolea, ensalzando su doble capacidad en términos de ambidextrismo y aludiendo a algunos tópicos acuñados en la Antigüedad como el *ut pictura poesis* horaciano o el de la pintura como poesía muda y la poesía como pintura verbal, retomado por Aristóteles en su *Poética* al comparar el uso del color y la forma en la pintura con el de la voz humana en la poesía. Así, Uztarroz se refiere a Jerónimo de Mora en estos términos:

En la muda Poesía
mostró su heroico espíritu, y valentía
compitiendo ingenioso sus pinceles
con Parrasio, con Zeusis, con Apeles...

Muchas más referencias, como es lógico por su propia naturaleza, encontramos en la literatura artística, y de modo particular en los tratados, casi siempre con un tono pedagógico mediante el cual sus autores (pintores en su mayoría) quisieron sistematizar, fijar y difundir los principios de este arte, generando de paso un vocabulario para poder expresar los conceptos de esa ciencia cuya naturaleza podía ser abarcada y comprendida, pues descansa en elementos objetivos como la simetría, la proporción, la perspectiva, la anatomía, la elección de los asuntos, el decoro... En todos estos escritos se intentaban determinar las circunstancias concretas que concurrían para que un objeto pudiera ser considerado una obra de arte, para poder dotar, tanto al profesional como al aficionado, de elementos de juicio para enfrentarse a una obra y valorar su cualidad. Fuera de esos elementos objetivos, se dejaba un pequeño hueco para el gusto, de carácter subjetivo, aunque a veces su formulación lingüística resultaba imposible, razón por la que se acuñó la expresión «no sé qué», también utilizada para definir las inefables experiencias místicas³¹. No obstante, frente a esta corriente sistematizadora y científica, se alzaron otros que defendían la primacía del gusto frente al juicio³².

Durante gran parte del período, la imagen sagrada adquiere en la tratadística un protagonismo destacado (así sucede por ejemplo en el *Arte de la Pintura* de

³¹ «Cuando ya no hay palabras. El ‘no sé qué’ y otras fórmulas de lo inefable», en MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier, *op. cit.*, pp. 157-173.

³² *Vid.* MARTÍNEZ, Jusepe, *op. cit.*, pp. 55-58.

Francisco Pacheco y en el *Museo pictórico y escala óptica* de Acisclo A. Palomino) y dio lugar a monografías especializadas como las de Jaime de Prades, Martín de Roa o Interián de Ayala, en coherencia con la importancia que se concede al decoro en las representaciones religiosas, donde la utilidad devocional y la búsqueda de un canon cristiano de la Belleza priman sobre cualquier otra consideración, hasta el punto de que la figura del artista resulta por lo general irrelevante. Sin embargo, en los *Discursos* de Jusepe Martínez y en el *Origen e ilustración* de José García Hidalgo el horizonte laico y la consideración de la pintura como materia histórica y de progreso resultan más evidentes³³; aun así, muchos de los argumentos y anécdotas utilizados, más que para construir una historia del arte o unas «vidas» al modo vassariano, sirven en realidad para justificar la nobleza y liberalidad de la pintura, y esta mediatización hace que su utilidad para el tema que nos ocupa resulte limitada. Si durante el siglo XVII esa había sido la pretensión fundamental de los pintores «adelantados», lo que suponía priorizar el acto creativo e intelectual sobre el trabajo manual, en el siglo XVIII, cuando el sistema gremial estaba ya herido de muerte, se produce un cambio de mentalidad por el cual se comienza a valorar precisamente el trabajo físico, y con él los oficios artesanales, pues son los que resultan más útiles para la nueva sociedad ilustrada, de tal forma que el artista será un ciudadano honorable y digno de toda consideración en la medida que su arte colabore activamente a la virtud y satisfacción públicas; esto implicaba, entre otras cosas, una limitación en la valoración artística según criterios de funcionalidad y pragmatismo; así, el valor de una obra y de un artista se medirán por su potencial pedagógico, por su capacidad para enseñar algo. El pintor ha de asemejarse precisamente a un artesano: libre, pero laborioso.

LOS «AGENTES» DEL GUSTO

En los siglos XVII-XVIII no existe, en sentido estricto, la figura del experto, entendido este como el profesional capaz de discernir las cualidades técnicas, la calidad artística y el valor de cambio de una obra de arte. No obstante, a partir del siglo XVII la percepción del arte –y el arte mismo– se comenzaban a entender como un acto intelectual que requería varias de esas cualidades, reservadas a una pequeña elite capaz de ir más allá de la mera contemplación y de superar la distancia entre «ver» (aproximación superficial) y «mirar» (acción que precisa de comprensión, entendimiento). Por ello, la función del experto, que requiere una preparación amplia e interdisciplinar y la existencia de unos criterios objetivos y consensuados, fue asumida casi en exclusiva por los artistas, los únicos que estaban en disposición de reunir

³³ PORTÚS PÉREZ, Javier, «Tratados y otros escritos sobre la imagen religiosa en el Siglo de Oro», conferencia impartida en el curso monográfico *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Museo Nacional del Prado, 14 y 15 de octubre de 2010.

casi todos esos requisitos, si bien otras personas (literatos, nobles, eruditos...) también la ejercieron de manera esporádica.

Como es obvio, no todos los artistas estaban, por su preparación, en disposición de ejercer el papel de expertos³⁴, y los que lo hicieron no lo desempeñaban en exclusiva, sino como una actividad añadida a la suya propia que en muchos casos les servía para «redondear» sus ingresos. En el caso de la pintura, solo un escaso número de artistas viven de forma desahogada y lo habitual es la intervención en trabajos afines: dorado y policromía de imágenes y retablos, pintura de carruajes, arquitecturas efímeras, escenografías teatrales, cielos rasos, ejecutorias de hidalguía, abanicos... aunque alguno de estos géneros constituía una especialidad (rasgo este que diferencia al artista barroco –salvo excepciones– del ideal renacentista de artista universal versado en todas las artes).

Algunos artistas, como ya se ha dicho, ejercieron como conservadores de colecciones, decidiendo acerca de la distribución y ubicación de las obras, su iluminación y restauración –«perfeccionar» o «aderezar»–, encargo o adquisición de nuevas obras, regalos institucionales o protocolarios... En el Palacio Real estas funciones corrían a cargo del aposentador o del pintor de Cámara (primer pintor del rey). Por ello, es lógico que contaran con una experiencia y un bagaje que les permitiera desempeñar un importante papel en la aparición de los primeros museos institucionales, que surgen ya en la segunda mitad del siglo XVIII, como también lo hicieron algunas casas de subastas. Como es sabido, el Siglo de las Luces supuso para Europa una renovación intelectual guiada por la razón y el espíritu enciclopédico; en el campo del coleccionismo y de la museología; este fenómeno llevó consigo, por un lado, la especialización, catalogación científica, clasificación y organización de los fondos; por otro, la primacía de la función pedagógica y social sobre las ideas de ostentación y prestigio que habían prevalecido hasta ese momento; y finalmente –relacionado con lo anterior– la apertura a un público cada vez más amplio, buscando una democratización del conocimiento y del goce estético. No obstante, la consolidación del concepto moderno de museo corresponderá al siglo XIX, centuria que verá surgir otras figuras vinculadas al hecho artístico que intermediarán entre el artista y el público.

Como ya se ha dicho, el papel de experto fue asumido fundamentalmente por los artistas, y éstos además mostraron cierta resistencia a perder el control de esta competencia frente a los ajenos a la profesión, que *a priori* no disponían del rigor ni de los conocimientos teóricos y técnicos precisos para hacer juicios seguros, para calibrar el mérito de una obra con parámetros objetivos ni para expresar esos juicios con un vocabulario ajustado. No obstante, fue inevi-

³⁴ Vid. MORÁN TURINA, Miguel, «Aquí fue Troya (de buenos y malos pintores, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)», *Anales de Historia del Arte*, 3, 1991-1992, pp. 159-184.

table que otras personas no involucradas directamente en la actividad artística intervinieran en estas tareas, como algunos literatos, entre los que también hubo buenos coleccionistas y aficionados a la pintura como Quevedo, Lope de Vega o Calderón.

En general, la aristocracia española gozaba de una aceptable preparación intelectual, y algunos nobles pretendieron convertirse en entendidos, pues «tratar de pintura», además de ser un «virtuoso entretenimiento», estaba bien visto, era indicio de buena educación y daba lustre social, aunque en las academias y demás cenáculos eruditos los nobles partían normalmente en situación de desventaja respecto de los artistas, lo que en cierto modo suponía una cierta justicia poética.

Los censores y los mentores iconográficos (religiosos en su mayoría) eran los encargados de hacer observaciones al artista sobre el modo de representar un asunto determinado.

Los entendidos o *connaisseurs* son una figura que surge en este momento pero que irá cobrando fuerza y adquirirá gran importancia en el siglo xix, momento en que sus juicios y opiniones críticas trascenderán, como el propio arte (museos, exposiciones, galerías, subastas...), el ámbito privado y minoritario, y se difundirán por escrito a través de libros, periódicos y revistas, dando inicio a la crítica artística.

El gusto por la práctica de la pintura de las clases nobles es un asunto del que ya se hizo eco José García Hidalgo (1645-1717) en *Señores y nobles caballeros españoles que se han entretenido en pintar y dibujar*. Como ya se ha dicho, en el Barroco, saber de Artes y de Letras, hablar con propiedad sobre ello y practicarlo formaba parte del bagaje, de la educación y de las cualidades sociales de todo aquel que aspirase a alcanzar un determinado *status*. Un buen ejemplo, de los muchos que podemos encontrar, es el de Juan José de Austria, hijo natural de Felipe IV, cuya intensa y poliédrica relación con la cultura de su tiempo nos es ahora bien conocida³⁵. Promotor de obras de naturaleza diversa (lienzos, libros, grabados, medallas, retablos, pinturas al fresco...), mecenas de artistas como José de Ribera, David Teniers II o Francisco Rizi, coleccionista de pintura y bibliófilo, práctico de la pintura y del grabado, interesado por múltiples asuntos como la música, el teatro, las ciencias (matemática y medicina) o la relojería, Juan José de Austria supo captar perfectamente el poder propagandístico de la imagen en apoyo de sus ambiciones políticas. Durante su estancia en Zaragoza como virrey de Aragón (1669-1677) entabló relación con Jusepe Martínez, quien fue su maestro de pintura y grabado, y asistía con frecuencia a las conversaciones y reuniones eruditas que tenían lugar en el obrador del pin-

³⁵ GONZÁLEZ ASEÑO, Elvira, *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

tor³⁶, lugar que fue escenario de dos jugosas anécdotas recogidas por Martínez en sus *Discursos* que nos hablan de los gustos artísticos del infante, que como veremos coincidían con los del pintor en su predilección por el dibujo frente al color. La primera se refiere a un encargo hecho en 1673 por el infante a Martínez de un modelo en grisalla que luego habría de convertirse en un cuadro de mayores dimensiones; el infante acudió al taller acompañado de tres personalidades de la ciudad, que manifestaron su preferencia por pinturas coloridas, a lo que aquel replicó con un adagio italiano: «Non fanno pintori li belli colori, se non disegno e piú disegno, estudio e piú estudio», a lo cual añadió: «... más estimo yo un cuadro bien pintado con arte y dibujo, aunque sea sólo de blanco y negro que otro de colores vivos y sin dibujo y Arte». La segunda anécdota, tal como relata Martínez, le sucedió en Flandes, mientras contemplaba la colección de pintura que el archiduque Leopoldo Guillermo reunió en el palacio real de Coudenberg (Bruselas), residencia de los gobernadores generales de los Países Bajos; en una estancia donde había varios cuadros arrimados a una pared, los hizo volver para verlos y seguidamente preguntó «¿para dónde eran aquellos cuadros de tan bellos colores y con tan poca arte obrados?», a lo que uno de los acompañantes respondió: «Serenísimo señor, estos se han hecho para enviarlos a España, que aquí tenemos noticia que por lo más ordinario, muchos de aquellos señores gustan más de los bellos colores, que no del Arte». De esta historia, Martínez saca la siguiente conclusión, que debería servir de estímulo al estudioso: «... es de más estimación un abono de un docto, que lo que puede censurar un vulgo entero: que un docto juzga por justicia y verdad, y los demás por antojo y capricho, como nos lo muestra la experiencia, que no hay cosa más lejos de la verdad que el vulgo». Y el mejor refrendo para estas afirmaciones lo encontramos en una tercera historia recogida por Martínez, donde nos cuenta que durante la estancia de Velázquez en la ciudad de Zaragoza en 1644 acompañando a Felipe IV con motivo de la guerra de Cataluña, el pintor sevillano recibió el encargo de pintar el retrato de una joven, y una vez terminado lo llevó a su casa, pero la dama rechazó la pintura porque «... en todo no le agradaba pero, en particular, que la valona que ella llevaba cuando la retrató era de puntas de Flandes muy finas»³⁷.

La anécdota de esta joven zaragozana, que nos recuerda en su fondo a otra muy conocida recogida por Acisclo A. Palomino cuyos protagonistas fueron el pintor Herrera *el Mozo* y el conde de Olivares³⁸, demuestra que, pese a la exis-

³⁶ La práctica de la visita a los obradores de pintura por parte de patrones aristocráticos y de los propios monarcas, más que un desdoro para estos, suponía un reconocimiento para los pintores y apuntalaba los argumentos –algunos de ellos convertidos en tópicos literarios bien conocidos– a favor de la nobleza, ingenuidad y liberalidad de la pintura.

³⁷ MARTÍNEZ, Jusepe, *op. cit.*, p. 250.

³⁸ MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier, *op. cit.*, p. 54.

tencia innegable de una serie de factores que contribuyeron a generar una situación favorable al arte –y en particular a la pintura–, a su contemplación y disfrute, lo que enriquecía el bagaje visual y ayudaba a formar el gusto, no todas las personas estaban, por su formación, en las mismas condiciones para comprenderlo y asimilarlo, lo que ocasionaba niveles de lectura diferenciados, al igual que sucedía en otras manifestaciones artísticas como el teatro: un público mayoritario que gustaba de lo sensorial, irracional y aparential –ver–, y una minoría cultivada que buscaba, tras la apariencia, otros valores –mirar, que exige capacidad de juicio y discernimiento y una aproximación racional y discursiva a la obra de arte–.

CARICIAS A CONTRAPELO (DEL CONTRAPELO). RUPTURAS Y PROFANACIONES EN EL ESPACIO DE LAS VANGUARDIAS

JAIME BRIHUEGA

Universidad Complutense de Madrid

Una noche, he sentado a la Belleza sobre mis rodillas. –Y la he encontrado amarga. –Y la he injuriado.

Arthur RIMBAUD: *Une saison en enfer*. Bruselas, 1873¹.

Me gusta pasearme sin rumbo, el nombre de las calles me importa poco, todos los días son iguales si no conseguimos crear la ilusión subjetiva de novedad y Dadá ya no es nuevo... por el momento.

Francis PICABIA. París, 13 de mayo de 1921².

–Oye ¿Y a qué viene eso de que Dennis Hopper se meta un trozo de terciopelo azul en la boca?

–Pues hombre, lo hace para sentir un tacto lingual a contrapelo y refrescar una recurrente sensación de desasosiego. Es una pequeña mortificación que inmediatamente el tipo asocia a un apetito concupiscente del mal ¿Nunca has pasado la mano a contrapelo por una tela de felpa? Pues hazlo. Sentirás la contrariedad de un pequeño desagrado, pero también verás cómo te cosquillean las ingles. Y eso es morbosamente ambiguo.

–A mí esa reacción solo se me produce cuando tengo vértigo.

–Pues no te creas... Hay otros precedentes de esto en el cine ¿No te acuerdas cuando la protagonista de *Hiroshima mon amour*, la peli de Resnais, se chupa los dedos ensangrentados después de haber arañado el yeso de las paredes durante su cautiverio como colaboracionista?

Desconocido A y desconocido B. Madrid, 19 de diciembre de 1986³.

¹ RIMBAUD, A., traducido de *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1963, p. 107.

² Traducción española en el catálogo de la exposición *Francis Picabia (1879-1953)* (comisarios S. Auzias de Tourenne y Pierre Calte), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 279.

³ Fragmento de una conversación apócrifa entre dos individuos, muy puestos y bastante pretenciosos, en Madrid, el 19 de diciembre de 1986, a la salida del estreno en Madrid de *Blue Velvet*, de David Lynch.

EL CARÁCTER PREDECIBLE DE LO INÉDITO, DE LO SORPRENDENTE Y HASTA DE LO TURBADOR, EN EL ESPACIO DE LAS VANGUARDIAS

Hace muy poco he vuelto a encontrarme con una pequeña fotografía que siempre suele producirme gratificantes dosis de gozo malsano. La realizó Marcel Duhamel en 1926⁴ y apareció en el n.º 8 de *La Révolution surréaliste* (1-XII-1926), llevando el siguiente pie de foto: *Benjamin Péret insultant un prêtre*⁵.

Confieso que el reencuentro con la mencionada imagen tuvo lugar en el seno de una memorable exposición sobre fotografía y cine surrealistas⁶. Una muestra saturada de ese tipo de joyas que, una mañana cualquiera, son capaces de devolvernos el fervor amoroso hacia el poder crítico que puede llegar a tener el acto creador. Lo cual equivale a algo así como recuperar la fe en su capacidad taumatúrgica. De hecho, tal era el espectáculo de vulneraciones de la cáscara estupefaciente de la normalidad que allí se desplegaba, que la fuerza corrosiva de la fotito en cuestión palidecía casi ante la demoledora intensidad que muchas otras eran capaces de mostrar con solo asomarse a un trozo del mundo desde la claraboya luminosa del modelo interior.

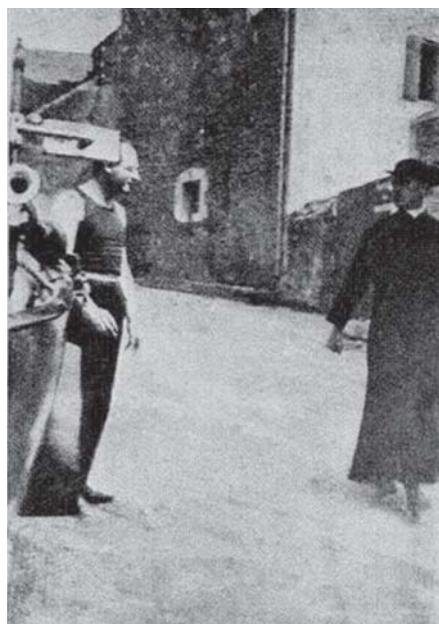


Fig. 1. *Benjamin Péret insultando a un cura*, en *La Révolution surréaliste*, n.º 8, París, 1-XII-1926 (Foto Marcel Duhamel).

⁴ Gelatina de plata retocada, copia de época, 8,4 x 5,8, Chancellerie des universités de Paris-Bibliothèque littéraire Jean Doucet, Paris.

⁵ Benjamin Péret insultando a un sacerdote.

⁶ *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, (comisarios Quentin Bajac y otros), París, Winterthur, Madrid, IX-2009-IX-2010, C. Pompidou, Fotomuseum Winterthur, Fundación Mapfre.



Fig. 2. Erich Heckel, *Fränzi tumbada*, 1910.

Lo que ocurre es que uno no espera cosas de otra índole cuando se aventura en las aguas surcadas por los surrealistas. Porque sabemos y aceptamos que esas aguas constituyen uno de los espacios más genuinos de la vanguardia. Y, además, tal vez uno de los últimos que verían la luz a partir de ese momento.

Por las mismas razones, tampoco nos extraña, por ejemplo, que la conocida xilografía *Fränzi tumbada*, que realizó Heckel en 1910, haga confluir en el espectador sentimientos contradictorios. Porque es evidente que la quebrada línea de contorno que demarca ese cuerpo infantil atesora una fragilidad vulnerable capaz de activar en quien la recorre una inmensa y conmisericordiosa ternura. Pero, simultáneamente, parece también reclamar del espectador una sexualidad voraz y salvaje. Reacia a respetar ninguno de los ancestrales tabúes de la tribu. O bien, como dice Javier Arnaldo (refiriéndose a una fotografía de Kirchner, de la misma época, que muestra a esta modelo-niña en el interior del taller Brücke de Dresde), nos acerca a alguien que...

... hace de su actitud un acto reflejo de la desinhibición sexual, del temor supersticioso o de una humanidad sin culpa que precisamente actualiza la periferia que el artista ha creado para ella⁷.

Al igual que el batiscafo de los surrealistas, *Die Brücke* era un puente que también se aventuraba sobre las aguas tumultuosas de una *voluntad crítica y a*

⁷ ARNALDO, J., «Estilo y empatía. La invocación de un arte salvaje», en el catálogo de la exposición *Brücke. El nacimiento del expresionismo alemán* (comisarios Javier Arnaldo y Magdalena Moeller), Madrid, I-2005, Museo Thyssen-Bornemisza, p. 29.



Fig. 3. Ernst Ludwig Kirchner, *Interior del taller Brücke en Dresde con Fränzi y un muchacho*, ca.1910.

la vez alternativa. Agitando remolinos ya enunciados en su día por Van Gogh o por Munch, creaba una ilusión selvática y salvaje en medio de la dureza urbana de un paisaje de industrialización creciente. Por eso, incluso el impacto poético revulsivo y paradójico que procuran sus imágenes resulta presumible de antemano.

En general y situándonos en el momento en que surge cada una de las vanguardias históricas, la naturaleza inédita y sorprendente de la experiencia poética que se produce al adentrarnos en sus territorios de comportamiento resulta predecible. Y esto es así por muy turbadora que resulte dicha experiencia.

Por otra parte, también está claro que no se esperan nunca trivialidades o tópicos cuando se hurga en un oráculo, y la mayor parte de las vanguardias históricas quisieron adoptar tal condición. Ello respondía a una larga tradición pues, como afirma Peter Bürger desbrozando el pensamiento de Adorno:

La novedad como categoría estética ha sido propuesta por los modernos desde hace mucho tiempo, incluso como programa⁸.

Lo reitera Rosalind Krauss cuando dice:

Un único elemento parece haberse mantenido constante en el discurso vanguardista: la originalidad⁹.

⁸ BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia* (1974). Traducción española, Barcelona, Península, 1987, p. 119.

⁹ KRAUSS, R., «La originalidad de la vanguardia» (1981). Traducción española en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 171.

Lo había dicho ya Hans Seldmayr en 1955, al preguntarse qué era ese «arte moderno» surgido entre 1905 y 1925:

Con las palabras «arte moderno», lo mismo si son utilizadas de forma elogiosa o peyorativa, se alude a la idea de que en algún momento de nuestra época ha surgido en el arte y a través de él algo «completamente nuevo», algo que diferencia a ese «arte moderno» y solo a él de todo el arte antiguo¹⁰.

Invariablemente, esperamos algo de naturaleza inédita, o sorprendente, o turbadora, cuando nos enfrentamos al ensamblaje paradójico con que Haussmann configura *El hombre de nuestro tiempo*. A la rabia ensordecedora que edifica el caos en *Metrópolis* de Grosz. Al torbellino que centra la composición de *Castillo en la Roche-Guyon*, pintado por Braque en el verano de 1909, capaz de comprimir el tiempo y el espacio acumulados en la memoria próxima por las curvas recorridas para llegar hasta allí en automóvil. A melodías apodícticamente materializadas en imágenes por Kandinsky. A la tensión matemática que se equilibra en los espacios de El Lissitzky. A mitologías onanistas y centrípetas elucubradas por Duchamp a partir de lo intrascendente. A la geometría redentora que articula el hermetismo deshabitado de los maniquíes de Giorgio de Chirico... Incluso cuando nos situamos frente a la melancólica soledad desértica de los arrabales urbanos de Sironi o a la crudeza meridiana de la carne exhibida por Schad. Paisajes emocionales, los de estos dos últimos artistas, que en su tiempo ya estaban incluso bastante afinados en el imaginario estético colectivo.

Innumerables ejemplos continuarían agolpándose en la mente de cualquiera que se hubiese acercado al territorio poético construido por las vanguardias históricas durante la primera mitad del siglo xx. Y digo durante la primera, porque opino que sigue siendo hermenéuticamente eficaz pensar que la segunda mitad del siglo constituye una historia inteligible bajo coordenadas radicalmente distintas. Y ello hablemos de Pollock, Rothko, Warhol, Pistoletto, Schwarzkloger, Beuys, Andre, Cindy Sherman, Hirsch, Koons o de cualquier otro de sus protagonistas. Impostados o no.

Porque puede afirmarse que cualquiera de los ejemplos de vanguardias históricas antes señalados constituyen formas específicas de propuesta alternativa lanzadas contra el imaginario de civilización hegemónico en su tiempo. Mientras que, por el contrario, casi todo aquello que en la segunda mitad del siglo se ha seguido (y se sigue) llamando «vanguardia»¹¹, ha nacido llevando ya impresa

¹⁰ SELDMAYR, H., «Qué es el arte moderno». Traducido al español en *La revolución del arte moderno* (1955), Barcelona, Acantilado, 2008, p. 15.

¹¹ El término vanguardia se ha seguido aplicando desde 1945 hasta la fecha para caracterizar propuestas artísticas producidas ya «en y para» espacios culturales hegemónicos. Esto se ha hecho en parte por mera inercia historiográfica asociada a lo puramente formal. Pero también por un intento de fagocitación de esa especie de condición de atributo de casta con que la noción de vanguardia se había revestido ya tras la Segunda Guerra Mundial. Algo así como una marca de patriciado.

una condición: ser material para la configuración de nuevas prácticas, criterios y hábitos estéticos hegemónicos en el imaginario colectivo. Y ello ha sido así, al menos, desde Warhol a Murakami.

A CONTRAPELO (DEL CONTRAPELO)

Por coherencia con lo anteriormente dicho y retomando el tropo contenido en el título de estas reflexiones, podría decirse que las vanguardias históricas fueron, en su conjunto, formas de «circulación a contrapelo» sobre las pautas dominantes en el imaginario colectivo. O, lo que es lo mismo, que tuvieron el carácter de una natación a contracorriente de la dirección adoptada por el flujo de los hábitos poéticos hegemónicos de dicho imaginario.

Sin embargo, lo que aquí se pretende no es volver a incidir sobre algo sobradamente obvio y sabido, sino poner de relieve la existencia de una reducida serie de irrupciones poético-visuales que, de alguna manera, podrían calificarse como:

Caricias «*a contrapelo de ese {a contrapelo}*» que, por propia condición, define las vanguardias (bueno, unas veces caricias y, otras, verdaderos manotazos). Esto es, la existencia de un pequeño conjunto de quiebros y giros poéticos capaces de romper, o profanar, no ya el universo estético institucionalizado, que por supuesto, sino también la propia dirección del flujo adversativo en que, de una u otra forma, concurren el conjunto de los movimientos contracorriente propugnados por las vanguardias históricas.

Y ello sin que tales cambios de rumbo signifiquen una simple reacción de reflujo, sino rupturas de dirección superpuestas a las adoptadas por la vanguardia. Y, además, en paradójica coexistencia con ellas. Es decir, rupturas sobre rupturas.

Tal vez valiera como parangón de lo que enunciamos evocar la manera en que Jean-Claude Mathieu describe ese oxímoron en que cifra la conciencia del mal de Baudelaire:

... en el oxímoron se anuda la inversión de lo positivo en negativo. El lenguaje realiza la «abyecta grandeza» y la «sublime ignominia» de la mujer impura...¹².

Si tuviera que escoger con urgencia un epígrafe para denominar ese cauce común donde he sugerido que convergen las vanguardias históricas¹³, diría que todas ellas, a pesar de su consubstancial circulación contracorriente y de su diversidad, constituyen, de uno u otro modo, directa o indirectamente, poéticas

¹² Traducido de MATHIEU, J. C., *Les fleurs du mal de Baudelaire*, Paris, Hachette, 1972, p. 79.

¹³ Y con ellas el grueso de la aportación de Baudelaire, por supuesto.



Fig. 4. Tristan Tzara.

afirmativas¹⁴. Y lo diría así para distanciar su campo semántico del que acompañaría al término (radicalmente antónimo) con que rotularía, precisamente, las que quiero poner aquí de relieve: aquellas poéticas o episodios poéticos que rompen o profanan incluso el contrapelo genuinamente identificativo de las vanguardias. A estas últimas las caracterizaría, pues, como incursiones poéticas destructivas.

En este sentido y por tomar ejemplos de literatura producida por las vanguardias históricas, diferenciaría claramente entre estas palabras de Tristan Tzara:

A priori, es decir con los ojos cerrados, Dadá sitúa antes de la acción y por encima de todo: a *La Duda*. Dadá duda de todo. Dadá es tatú. Todo es Dadá. Desconfíen de Dadá¹⁵.

Y estas otras de Picabia:

Nuestro falo debería tener dos ojos, gracias a ellos podríamos creer durante un instante que habíamos visto el amor de cerca¹⁶.

¹⁴ Debiera haber dicho «poéticas constructivas», para oponerlas claramente al de lo «destructivo», que quiero definir, si no fuese por los significados restrictivamente precisos que acarrea el término «constructivo». Lo mismo hubiese ocurrido en el caso de emplear la locución «poéticas progresivas».

¹⁵ Traducido al español en TZARA, T., *Siete manifiestos Dadá*, Barcelona, Tusquets, 1972, p. 49.

¹⁶ PICABIA, F., *Jésus-Christ Rastaquouère* (julio de 1920). Traducido al español en HUGNET, G., *La aventura Dadá*, Madrid, Júcar, 1973, p. 245.



Fig. 5. Francis Picabia.

A priori, las palabras de Tzara parecen querer destruir hasta la más mínima posibilidad de certidumbre. Pero, en realidad, lo que evidencian es la naturaleza absurda del conjunto de certidumbres apodícticas en que se apoya la colectividad que le rodea y que el autor quiere conducir a un estado de crisis. Sus palabras parten de la certeza de que la «verdad» y el «bien» han sido vulnerados y, en consecuencia, denuncia su omnipresente desfalco, aun a costa de, como mensajero, sucumbir en el intento. Son palabras que se autoinscriben en un general «martirologio», necesario para una deseada (aunque nunca confesa en el Dadaísmo) redención intelectual y moral del género humano.

En cambio, las palabras de Picabia expresan ya, con cínico desapego, una desesperanza terminal. Una ironía amarga tras la que no cabe redención alguna. No se critican los ademanes del amor burgués para, aboliéndolo, crear un vacío que incite a superarlo. Eso sería un exhorto contracorriente nacido de una voluntad afirmativa. A contrapelo del contrapelo mismo, las palabras de Picabia niegan posibilidades a la existencia misma del amor.

Así pues, en este caso cabría decir que las palabras de Tzara partirían de una poética de base afirmativa, mientras que estas de Picabia lo harían desde otra, netamente destructiva¹⁷.

¹⁷ Vaya por delante que en el subrayado de tal oposición entre una y otra actitudes poéticas (ambas contrarias a las reglas de juego hegemónicas) no hay pretensión entitativa alguna. Tampoco una reivindicación encubierta. Tan solo la propuesta de un punto de vista más, capaz de aportar nuevos matices a la exploración del territorio de las vanguardias históricas.

He escogido el ejemplo de Tzara porque estimo que incluso el Dadaísmo, negación pura y explícita desde su propia condición estatutaria, se plasma en la mayor parte de los casos como una poética afirmativa. Afirmativa de valores políticos (ocurre con casi todo el dadaísmo berlinés). Afirmativa de fundamentos para la construcción de nuevos cánones estéticos (es muy claro el caso del biomorfismo practicado por Arp desde 1916). Afirmativa de la ampliación del abanico de los géneros de expresión artística (instalaciones, *performances*, fotomontajes, *assemblages*, *ready-mades*...). Afirmativa de consagración de mitologías personales (Duchamp, Schwitters...), etc.

Como escribió el propio Hugo Ball, el 2 de marzo de 1916:

El artista como órgano de lo inaudito amenaza y sosiega a un tiempo. La amenaza provoca un rechazo. Sin embargo, cuando se demuestra que es inofensiva, el espectador comienza a reírse de sí mismo por su temor¹⁸.

Pero si incluso el Dadaísmo puede entenderse como una forma de poética afirmativa (no en vano el Surrealismo surge de las cenizas de Dadá), con mucha más claridad ocurre con las propuestas de cualquier otra de las vanguardias históricas: el amplio espectro del Simbolismo y del Primitivismo, Fauvismo, *Die Brücke*, Cubismo, Futurismo, *Blaue Reiter*, Neoplasticismo, Constructivismo, Suprematismo, Metafísica, *Valori Plastici*, Realismo Mágico, Nueva Objetividad, Purismo, *Cercle et Carré*...

Precisamente por esto es por lo que aquellas pocas experiencias artísticas que podemos leer como «caricias a contrapelo (del contrapelo)» adquieren un significado especial. Porque en cierto modo:

Rompen la ruptura afirmativa sin voluntad de reponer la integridad de lo roto por esta.

Profanan la profanación afirmativa sin devolver sacralidad a lo por esta profanado.

TRES EJEMPLOS DE IRRUPCIONES POÉTICAS DESTRUCTIVAS: DERAIN, PICASSO, PICABIA

La condición posmoderna que invadió la cultura occidental durante el último cuarto del siglo xx alborotó o intentó alborotar las nociones de muchas cosas. A veces, tal revisionismo tuvo lugar bajo el paraguas de proclamas verdaderamente peregrinas:

El reino último de la seducción, se dice, aniquila la cultura, conduce al embrutecimiento generalizado, al hundimiento del ciudadano libre y responsable;

¹⁸ BALL, H., *La huida del tiempo (un diario)* (1927), traducción española, Barcelona, El Acantilado, 2005, p. 110.

el lamento sobre la moda es el hecho intelectual más compartido. Nosotros no hemos cedido ante esas sirenas. La interpretación del mundo moderno que proponemos es una interpretación adversa, paradójica...¹⁹.

La posmodernidad también quiso alborotar aquellas concepciones que venían rigiendo la memoria retrospectiva del arte de la primera mitad de su propia centuria. Algunas de estas perturbaciones se han ido evaporando (o se evaporarán) con el tiempo, como consecuencia de la insubstancial y premeditada trivialidad que las sustentaba. Otras, en cambio, han quedado definitivamente incorporadas a los relatos historiográficos, aunque casi siempre lo han hecho modificando los presupuestos hermenéuticos con que desembarcaron inicialmente. Esto es, reingresando precisamente en aquel ámbito que la condición posmoderna había querido desbaratar.

De una u otra manera, el caso es que hoy forman parte de la médula troncal de esa memoria historiográfica cuestiones claves, como son la importancia del eje clásico que atraviesa la obra de Picasso, la hegemonía moderna de muchas de las figuraciones de entreguerras que se manifestaron en Italia Alemania, Holanda, Francia... O incluso el arte que se produjo en las diversas periferias culturales, al que hoy ya no consideramos una simple forma degradada del arte de los grandes contextos artísticamente alternativos²⁰.

Tal era el clima (o sus ecos) que hace diez años llevaron a Tomás Llorens a afirmar:

Así, frente al esquema historiográfico estructurado en torno a la polaridad «tradición/vanguardia», tendríamos un modelo tripolar: «tradición/vanguardia/modernidad». Emergerían de ese modo áreas importantes de la creación artística moderna cuya percepción historiográfica se ha visto obstaculizada por el predominio del paradigma vanguardista²¹.

También se volvieron los ojos hacia lo que cabría llamar «ángulos muertos» o, mejor, «territorios malditos» del arte contemporáneo. Así se recuperaron, desde una actitud reivindicativamente antimoderna, la obra producida por De Chirico a partir de los años veinte, la calma sin fin de los tautológicos bodegones de Morandi, la figuración desasosegantemente escrupulosa de Severini y otros espacios que la mirada historiográfica de las décadas anteriores había menospreciado. Al lado de todo ello, también se revaluaron las desconcertantes

¹⁹ LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero* (1987), traducción española, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 13.

²⁰ Pensemos, a este respecto, en el papel desempeñado por autores como Jean Clair. Una buena parte de las aportaciones de este autor se encuentra reunida en su libro *Malinconia* (1996). Traducción española, Madrid, Visor, 1999. Una obra que recoge textos publicados entre 1980 y 1995.

²¹ LLORENS, T., «Clasicismo y modernidad en el arte del siglo XX», en VV.AA., *Symposium Clasicismo y modernidad*, Madrid, X-XI-2001, p. 19.

trayectorias figurativas adoptadas por Derain y de Picabia después de su «militancia vanguardista ortodoxa».

Sin embargo, la razón de traer a colación aquí estos dos últimos nombres no tiene nada que ver con una seducción revisionista, como queda manifiesto en un epígrafe que los asocia en triunvirato con el de Picasso. Con el Picasso de *Las señoritas de Aviñón*.

LA CONTRADANZA DE DERAÏN

Derain es un pintor escéptico frente a los extremos, al que le es ajena la disolución de la visión y de los objetos, y en quien aparecen sopesados el mundo preexistente, la visión heredada y la forma propia.

Carl EINSTEIN, Berlín, 1924²².

Una de las primeras veces que en el siglo xx se hace visible una incursión poética destructiva (o al menos impregnada de negatividad), tal vez se deba a Derain. Me refiero al famoso lienzo *La danza* (1906)²³. Se trata de una obra pintada pocos años antes de que diera comienzo la derrota extravagante en que se embarca su obra tras el final de las incursiones cubistas. Es decir, antes de que se hiciera definitivo el pulso estético excéntrico que luego lo convertiría en artista «de culto» para la sensibilidad revisionista de los años ochenta.

Hasta que pinta *La danza*, en Derain todo había sido pura contracorriente afirmativa. Lo fueron los primeros atisbos de modernidad simbolista que tuvieron lugar durante los últimos años del siglo xix, bajo la tutela de Carrière y en



Fig. 6. André Derain, *La danza*, 1906.

²² EINSTEIN, C., «André Derain» (1924). Traducido al español en *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*, Madrid, Uwe Fleckner, 2008, p. 93.

²³ DERAÏN, André, *La danza*. 1906. Óleo sobre lienzo, 175 x 225. Fridart Fondation.

compañía de unos jovencísimos Matisse, Rouault, Marquet o Puy. Lo fue su trabajo en Chatou, con Vlaminck, durante los primeros años del xx, después de interesarse vivamente por Van Gogh, Cézanne, Toulouse-Lautrec, los Nabis y Seurat. Por supuesto, su vanguardismo alternativo alcanzó un verdadero clímax al protagonizar con Matisse en Collioure, en el verano de 1905, la cristalización «canónica» del lenguaje fauvista. Una poética visual a la que Derain supo añadir, entre otras cosas, los semitonos de una sutil musicalidad del cuño simbolista. Y aún después de *La danza*, las experiencias cubistas realizadas entre 1907 y 1910, aproximadamente, mantuvieron vivo el optimismo de una clara voluntad estética afirmativa.

Precisamente por ello, es muy probable que el año de 1906, en que se pinta *La danza*, cobijara ya el primer destello de una crisis larvada y profunda. Una crisis que, años más tarde, se haría endémica y enmarcaría la mayor parte de una producción complejamente conectable con la modernidad de su entorno.

De *La danza* se han dicho muchas cosas, casi todas plausibles, aunque incapaces de agotar cada una de ellas en solitario el sentido del violento y críptico giro que el cuadro acomete, profanando el haz de afirmativos rumbos a contracorriente emprendidos por las vanguardias coetáneas. Un giro que cifra paradigáticamente esa «coagulación de la duda» de la que habla Suzanne Pagé cuando se refiere al artista²⁴.

Se ha puesto de manifiesto cómo, de alguna manera, *La danza* es un cuadro que continúa un camino emprendido ya por Derain en 1905 con *La Edad de Oro*. También cómo aborda un primitivismo que vuelve intensamente los ojos hacia Gauguin o, incluso, hacia la extraña atmósfera que envuelve *Las musas* de Maurice Denis. Se ha hecho notar de qué manera *La danza* despliega un exotismo que mira hacia culturas orientales lejanas o también hacia la literatura y el arte de la Edad Media²⁵.

Pero existen diferencias substanciales con todos estos referentes. *La Edad de Oro* era una pastoral cuyas formas, extrañas y hasta, si se quiere, crispadas, no querían mostrar ya un espacio de dicha, de fruición estética, como el que emana de los paisajes pintados por Derain en Collioure. Tampoco hay en *La Edad*

²⁴ PAGÉ, S., «El pintor del malestar moderno», en el catálogo de la exposición *A. Derain (1880-1945). El pintor del malestar moderno* (proyecto de Tomás Llorens), Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1995, p. 16.

²⁵ Las referencias u opiniones sobre *La danza* son muy numerosas. Mencionaremos aquí: VV.AA., «Catálogo. La Danza», *ibidem*, pp. 118-120; FLAM, J., «La dificultad de ser André Derain», *ibidem*, p. 56; DE CARPI, L., «Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia», en *Anales de historia del arte*, 13, Madrid, 2003, pp. 257-285; GIRY, M., «Un composition de Derain dite *La Danse*», en *Archives d'Art Français*, 25, 1978; LEE, J., «L'Enchanteur pourrissant», en *Revue d'Art*, 1988, pp. 51-59.

de Oro una musicalidad deslizante como la que se percibe en *La curva de la carretera en L'Estaque* (1906). Pero, en cualquier caso, al menos era un cuadro que sí construía una poética visual coherente y unitaria dentro del espacio comprendido en el interior del lienzo. Y la coherencia unitaria es la piedra angular de cualquier poética afirmativa. Aunque esta se basara en un principio de revulsión como en la mayoría de las incursiones de Dadá.

También es coherente y unitario Gauguin cuando intenta asumir la ingenuidad salvaje de lo primitivo, pues con ella articula un universo plástico regulado por sus propios presupuestos y, por ello, capaz de proponer una experiencia estética afirmativa, paralela incluso a la propuesta moral que entraña su abandono físico de la escena artística occidental.

En cambio, en *La danza* percibimos que la coherencia unitaria de la propuesta plástica se ha roto, que no se intenta edificar un mundo paralelo capaz de sustituir o interpretar, a través de las adjetivaciones con que se ha reflejado, el mundo real que se abandona a través de la imaginación estética.

Así, en *La danza* permanecen activos los colores restallantes del fauvismo de Collioure. Encontramos también el arabesco gauguiniano utilizado por Matisse en *La Joie de vivre* (1906) (y reforzado luego en 1908 en *Habitación roja*). Identificamos la apelación a lo pastoral, a lo primitivo... Pero todos aquellos elementos que al aparecer en el cuadro podrían sintonizarse en direcciones poéticas afirmativas, se ven contrarrestados por otros que los cortocircuitan.

Así, al arabesco rítmico de las ramas del árbol se contrapone el itinerario curvilíneo desestructurado de la serpiente. Al sosiego del personaje que está sentado en un segundo plano, a la izquierda, se enfrenta el friso de movimientos desarticulados y hasta ridículamente histéricos de las tres figuras femeninas protagonistas que, junto a la serpiente, parecen deslizarse lateralmente dentro de un plano que se apoyara en el borde inferior del lienzo. Contra la masa de follaje verde, bulboso y cubierto de lunares amarillos y azules, que se ve en la parte izquierda, se erigen los trazos aguzados con que se describe la vegetación del suelo. Y así, sucesivamente.

En *La danza* coexisten, en amalgama desordenada y heteróclita, el mundo simbolista, el primitivo, el pastoral-paradisiaco, el fauve, la apelación a la alteridad de un exotismo tempo-espacial (lo hindú, lo maya, lo románico)... Pero todo combate entre sí, sin dar tregua a la mirada, ni a la imaginación, ni a la emoción. Haciendo patente el malestar de una caricia a contrapelo de cada uno de los contrapelos afirmativos que en el propio cuadro se enuncian y luego desactivan. Negando la posibilidad de construcción de un universo alternativo coherente.

EL APOCALIPSIS SEGÚN PICASSO: *LES DEMOISELLES D'AVIGNON*

... estos personajes no son dioses, tampoco titanes o héroes; ni figuras alegóricas o simbólicas. Son problemas desnudos, cifras blancas en la pizarra.

André SALMON. 1912²⁶.

Combate desesperado, al asalto del cielo... Con una audacia loca, Picasso se enfrenta a todos los problemas a la vez.

Daniel-Henry KAHNWEILER. 1915²⁷.

Nada más lejos de mi intención que la osadía de intentar añadir algo nuevo acerca de una las obras más significadas de la historia del arte²⁸. Tan solo me limitaré a proponer que, entre sus innumerables dimensiones y consecuencias, el cuadro de Picasso también se puede contemplar bajo la forma de una brutal caricia a contrapelo de lo que son sus habituales contrapelos alternativos. O, dicho de otra forma, una profanación de la cadena de aseveraciones poéticas afirmativas que constituyen la deslumbrante trayectoria del pintor malagueño.

Algo así deja entrever Leo Steinberg cuando dice:

... el cuadro de Picasso [se refiere a *Las señoritas de Avignon*] despierta un impulso regresivo y reactiva la modalidad más instintiva de nuestra experiencia de confrontación con el mundo exterior²⁹.

Tras superar los primeros escalones de su adiestramiento figurativo y, sobre todo, después de sumar la experiencia de París a la del modernismo bohemio barcelonés, Picasso no cesó de lanzar propuestas plásticas destinadas a encuadrarse en el horizonte desplegado por las poéticas visuales más avanzadas de su tiempo.

Primero asumió el abanico de las vanguardias vigentes en el cambio de siglo, ya fueran las diversas vías del posimpresionismo (divisionismo, Renoir, Degas, Van Gogh, Cézanne, Toulouse Lautrec...) o el amplio espectro de aquellos simbolismos asociados a la renovación formal (lo más radical de la estética nabi, Munch, Steinlen, etc.).

²⁶ SALMON, A., *La jeune peinture française*, Paris, 1912, p. 43 (el texto se refiere específicamente a *Las señoritas de Avignon*).

²⁷ KAHNWEILER, D. H., *De Weg zum Kubismus* (1915), publicado por primera vez en Munich, en 1920 (el texto se refiere específicamente a *Las señoritas de Avignon*). Traducido al español (al igual que el texto fichado en la nota anterior) en STEINBERG, L., «El burdel filosófico», en el catálogo de la exposición *Les demoiselles d'Avignon*, Barcelona, V-1988, Museu Picasso.

²⁸ Valga como botón de muestra el catálogo de la exposición *Les demoiselles d'Avignon* (*op. cit.*, en la nota anterior). Sus 713 páginas exploran casi todos los intersticios del universo plástico que gira en torno al cuadro. Los textos de María Teresa Ocaña, Hélène Seckel, Leo Steinberg, Pierre Daix, William Rubin, Judith Cousins, Charles de Couëssin y Thierry Borel, documentan hasta la más mínima de sus circunstancias, a la vez que plantean numerosos puntos de vista para su interpretación.

²⁹ STEINBERG, L., «El burdel filosófico», *op. cit.*, p. 343.

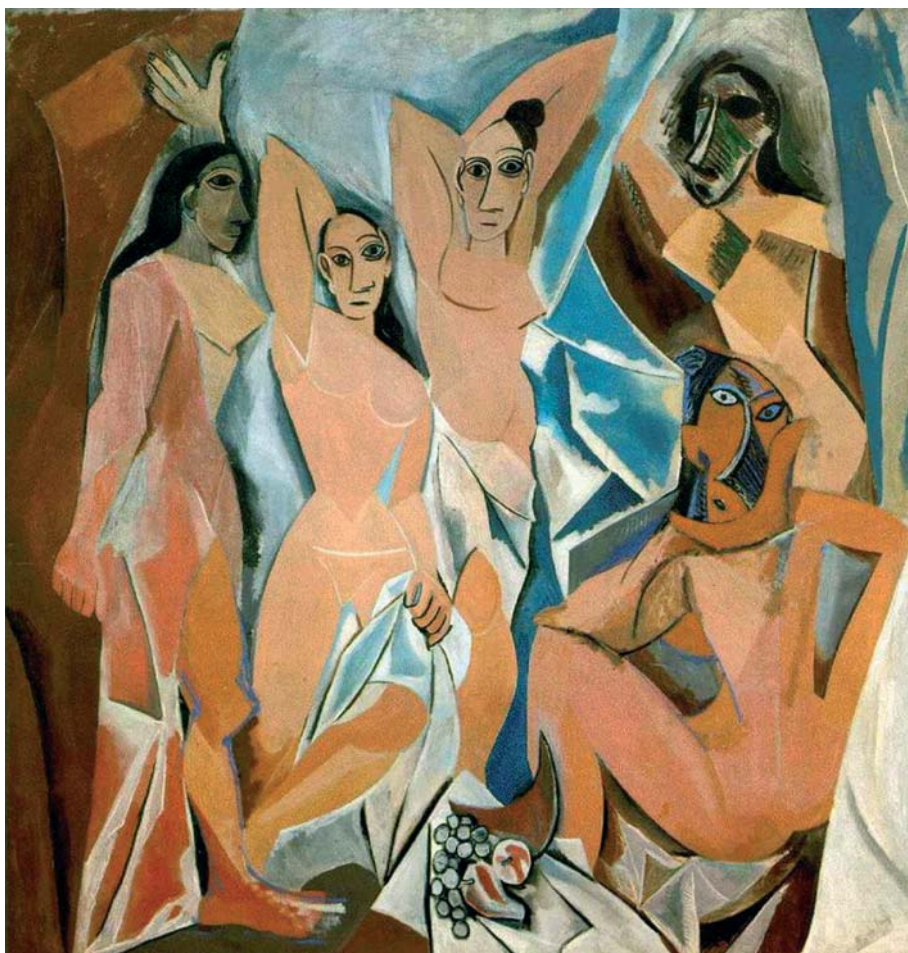


Fig. 7. Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907.

Sobre la sólida base de este nutrido haz de afluentes, Picasso anuda nuevos ingredientes (entre ellos destaca, por ejemplo, su lúcida mirada sobre El Greco) y desde principios de siglo configura su primera lengua visual identificativa. Lo que, simplificando, venimos conociendo como período azul, que sitúa ya a Picasso en primera línea de la vanguardia internacional.

El distanciamiento (en el sentido brechtiano del término) que imprime a sus obras la frialdad de las gamas cromáticas empleadas en el período azul hace que el temblor casi musical de las líneas de contorno que definen sus dolorosas siluetas desemboque en un ejercicio de conmiseración amparada por la lucidez. Nos mete, pues, en una caja de resonancia intelectual donde la voluptuosidad del trazo pierde su carga hedonista, permutándola por otra conscientemente moral. Por una melancolía que, congelada, no obtura el juicio y en la que la vivencia estética y trasfondo ético (casi político) se manifiestan como soldados entre sí.

A partir de esta rotunda secuencia afirmativa que constituye su época azul, la obra de Picasso experimentará un nuevo giro (sin que se perciba casi el punto exacto en que se produce la solución de la continuidad), desembocando en esa frontal recuperación del alma clásica que supone el período rosa. Una fase breve, pero muy intensa. Desde 1904 y, sobre todo, a lo largo de 1905, Cézanne, Ingres, o muchas de las sutiles melodías destiladas durante el cambio de siglo, gravitarán ahora sobre la obra de Picasso. Y así se funden, con una voluntad no superada hasta ese momento, clasicismo y vanguardia.

A continuación, 1906 se manifiesta como uno de los años más intensos y expectantes de toda su carrera³⁰. Un tozudo intento de liberar su lenguaje, incluso de aquellos elementos que acababan de hacerle fructificar, lo lleva a explorar nuevas fuentes de inspiración situadas más allá de su propio contexto cultural. El arte negro, el ibérico, el aduanero Rousseau, los reversos monstruosos de la realidad, nuevas miradas sobre Ingres y El Greco, la Grecia arcaica, el Gauguin y el Cézanne más extremos... fueron canteras de inspiración que hicieron que su obra se escindiese en un nuevo haz de direcciones capaces de metamorfosear todos los rostros conocidos de la visualidad alternativa.

Es algo que se había manifestado incluso en 1905, en el *Desnudo de joven holandesa con cofia*. Pero que, ya en pleno 1906, se hará patente en *El harem*, *Retrato de Gertrude Stein*, *Hombre, mujer y niño*, *Dos desnudos*, en sus numerosas mujeres peinándose...

Estas obras expresan frontalmente ese deseo de refundación del lenguaje visual contemporáneo que parece acuciar a Picasso en estos momentos. Pero cada una de ellas, aun partiendo de configuraciones estéticas diferentes, lo hace desde presupuestos visuales unitariamente coherentes. Algo que ya no ocurrirá en *Las señoritas de Avignon*.

Por ello, entre los muchos rasgos que encuadran *Las señoritas* (o que se desprenden de ellas), nos interesa ahora, precisamente, esa ruptura de la coherencia unitaria del lenguaje. Algo por lo que en esta obra, al igual que en *La danza* de Derain, concurren lenguas visuales diferentes. Incluso inmiscibles entre sí.

De esta forma, el cuadro se perfila como una babélica hecatombe pictórica. Como apocalíptico *armagedon* de la propia vanguardia, sobre cuyas ruinas Picasso reedificará después un nuevo abanico de posibilidades. Posibilidades

³⁰ Un pormenorizado estudio de las circunstancias picassianas durante esta época en RICHARDSON, J., *Picasso una biografía. Vol. 1. 1881-1906* (1991). Traducción española en Madrid, Alianza, 1995. La exposición *Picasso 1905-1906. De la época rosa a los ocres de Gósol*, Barcelona-Berna, Museu Picasso Kunstmuseum, 1992, Electa, mostró algunos de los extremos más interesantes de este período crucial.

coherentes cada una de ellas consigo misma. Ocurrirá en las numerosas obras, realizadas a lo largo de 1907, que desarrollan los diversos recursos visuales híbridos en el explosivo cuadro. Pero, sobre todo, cobrará carta de naturaleza definitiva durante el proceso de gestación, desarrollo y liquidación del Cubismo.

Estas son las claves a partir de las que se puede interpretar *Las señoritas de Avignon* como una brutal caricia a contrapelo de todos los contrapelos posibles en ese momento de la trayectoria picassiana.

EL PÁMPANO Y EL LÁTIGO DE PICABIA

Lo más hermoso de la vida es la mentira. Los cuadros que yo hago tienen mucho que ver con mi vida.

Francis PICABIA. 9-VI-1923³¹.

Picabia, os veo partir a la búsqueda de la invención, creando sin cesar, Edison de la pintura. Lo habéis dispersado todo, lo habéis roto todo, también habéis franqueado, y con cuánto placer, las fronteras nuevas...

Robert DESNOS. 9-I-1925³².

En la primavera de 1922 Picabia pinta *La feuille de vigne*, obra con la que emprende una extravagante senda estética figurativa. Durante el año siguiente remachará esta extraña orientación, que alcanzará un momento paradigmático, sobre todo, cuando realice *Dresseur d'animaux*.

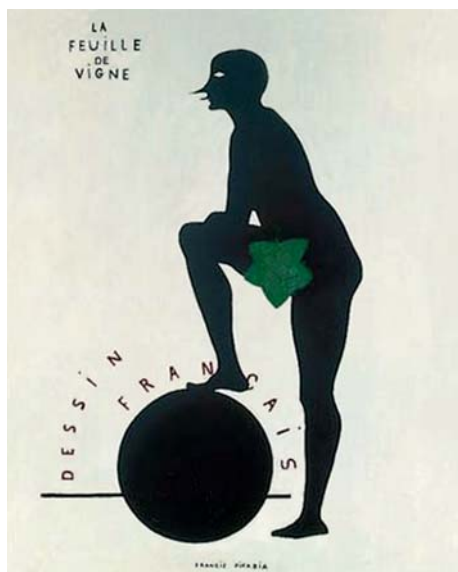
Es cosa sabida que Picabia acababa de romper con el movimiento Dadá, atravesado entonces por numerosos debates y rencillas internas³³. También que a lo largo de 1922 y paralelamente a este extraño giro figurativo, todavía producirá obras basadas en la abstracción geométrica. Un conjunto de circunstancias que atestiguan hasta qué punto este principio de década estaba siendo para Picabia tan crítico como lo fuera 1906 para Derain y 1907 para Picasso.

Hay unas palabras del propio artista, publicadas en mayo de 1923, que resultan muy reveladoras acerca del significado de esta extraña coyuntura:

³¹ PICABIA, F., «Francis Picabia obispo», entrevista realizada por Roger Vitrac en *Le Journal du Peuple*, París, 9-VI-1923. Traducción al español en el catálogo de la exposición *Francis Picabia (1879-1953)*, *op. cit.*, p. 275.

³² DESNOS, R., en *Cahiers d'Art*, 9-I-1925, p. 210. Traducción al español en BORRÁS, M.^a L.^a, *Picabia*, Barcelona, Polígrafa, p. 287.

³³ *Vid.* BORRÁS, M.^a L.^a, *op. cit.*, pp. 207-236.

Fig. 8. Francis Picabia, *La feuille de vigne*, 1922.Fig. 9. Francis Picabia, *Dresseur d'animaux*, 1923.

Pretendo hacer una pintura que –eso espero– nunca sea clasificada de «lista», sino simplemente de pintura Francis Picabia. Una pintura *lo más bonita posible, una pintura imbécil*, que pueda gustar tanto a mi portero como al hombre cultivado...³⁴.

Y, ciertamente, no es otra cosa lo que parece trascender de los dos cuadros señalados. Con *La hoja de parra* y *Domador de animales* volvemos pues a una situación de ruptura violenta del hilo de afirmación alternativa, análoga a las descritas al hablar de *La danza* de Derain y *Las señoritas de Avignon* de Picasso.

Pero la diferencia es que, ahora, este evidente «a contrapelo de todos los contrapelos posibles» que inicia Picabia no ha necesitado fracturar la coherencia unitaria de un lenguaje visual para mostrarse cargado de irónica negatividad. Simplemente, Picabia ha adoptado una figuración obvia, voluntariamente torpe y descaradamente trivial que, además, se ridiculiza a sí misma mediante la exageración absurda e inmotivada de los rasgos faciales de los personajes que protagonizan ambas obras.

Hasta ahora, Picabia había sido punta de lanza de la vanguardia afirmativa, ya fuera con el ejercicio de derivaciones cubistas casi abstractas o con su irónico maquinismo. Lo había sido incluso con la serie de «españolas» realizadas entre 1916 y 1921, pues se trataba de obras que mostraban voluntad de afirmar,

³⁴ PICABIA, F., «Manifiesto del buen gusto», en el catálogo de la exposición *Exposition chez Danthon, Francis Picabia*, Paris, V-1923, G.^a Danthon. Traducción al español en el catálogo de la exposición *Francis Picabia (1879-1953)*, op. cit., p. 373.

Fig. 10. Francis Picabia, *Mujer con monóculo*, c. 1925-26.Fig. 11. Francis Picabia, *Primavera*, 1942.

como poco, sutiles matices semánticos cifrados en la manera de adjetivar la mimesis. No hay que olvidar, con respecto a esto último, que diversas formas de figuración circulaban ya desde hacía un lustro como caminos plausibles de modernidad (De Chirico, Severini, Picasso, Derain...).

También *La nuit espagnole* u *Optophone II* (ambas de 1922), a pesar de haber adoptado esta impertinente forma de figuración enunciada por *La feuille de vigne*, al menos mostraban ciertas pretensiones connotativas o, incluso, irónicos guiños sexuales.

Pero tanto en *La feuille...* como en *Dresseur...*, junto a la exhibición impúdica de contravalores estéticos o lingüísticos (como la explícita falta de destreza figurativa, la distorsión caricaturesca inmotivada o la irrelevancia argumental), no se agrega nada. Solo existe ese explícito cortocircuito producido sobre la contracorriente alternativa que fundamentaba tanto Dadá como el resto de las vanguardias precedentes. O, incluso, las emergentes corrientes de las diversas figuraciones de nuevo cuño que se habrían de multiplicar durante el período de entreguerras.

El recurso a contravalores estéticos y, más precisamente, a la fealdad explícita, había venido siendo un instrumento de afirmación alternativa habitual en las vanguardias históricas: Vlaininck, Grosz, Dix, Hans Richter, Stanley Spencer... pueden aportar ejemplos muy elocuentes a este respecto. Es más, el asesinato de la belleza había sido clave en el Goya de las *Pinturas negras*. Pero en todos estos casos, la inversión de los valores estéticos y, concretamente, este uso

intencionado de la «fealdad», había sido siempre un instrumento retórico empleado para reforzar la contundencia de determinado aserto alternativo.

Incluso intencionadas torpezas en la ejecución figurativa, como las que en los años veinte acometerían De Chirico, Derain, Max Ernst, Davringhausen, Walter Sickert... o Clovis Trouille en los treinta (por poner ejemplos sobradamente elocuentes), representan una toma de posición y distancia frente a cualquier forma de «figuración inocua», tras la que cada artista amplifica el efecto de sus respectivos asertos afirmativos.

En cambio, de ahora en adelante, Picabia acometerá lo que cabría llamar, irónicamente, «figuraciones inicuas». Una serie de fealdades desprovistas de horizontes semánticos solventes y ataviadas con intencionadas torpezas figurativas. Atributos que se mostrarán contrarios a esa equidad³⁵ del comportamiento a contrapelo que se supone debía mantener firmes los rumbos de las vanguardias históricas.

Lo que quiere decir que Picabia continuará realizando (y lo hará ya hasta el final de sus días) desazonantes «caricias a contrapelo del contrapelo».

CARICIAS SIN DIRECCIÓN POSIBLE (A MANERA DE EPÍLOGO)

Como se dijo al principio de estas páginas, durante la segunda mitad del siglo xx las cosas han venido funcionando bajo coordenadas radicalmente distintas. En este sentido, figuraciones formalmente parangonables a las extravagancias picabianas a que acabamos de referirnos están incapacitadas de antemano para desempeñar esa profanación del «a favor y en contra» que todavía era posible durante la primera mitad del siglo.

Por ejemplo, ciertas obras de García Sevilla, Arroyo, Gordillo... (por circunscribirnos a artistas españoles) se nos han mostrado, no como desasosegantes y conscientes desembocaduras en la vía muerta, sino bajo la presunta intención de construir diversas opciones de novedad afirmativa. Y así ha sido.

Pero hay más. Ni siquiera ese carácter afirmativo de su novedad ha podido tener ya la dimensión de alternativa contracorriente, pues ha nacido investido por la condición de ser oferta concebida para competir sobre el escenario artístico hegemónico. Un escenario receptivo de antemano (incluso expectante) ante la aparición de algo novedoso.

Ha ocurrido algo similar con otras propuestas figurativas aparentemente vulneradoras de corrientes o contracorrientes (a partir de 1945 se confunde lo uno

³⁵ El Diccionario de la Real Academia Española define el término *inícuo* como «contrario a la equidad».



Figs. 12-14. Ferrán García Sevilla, Eduardo Arroyo y Luis Gordillo, años ochenta, en el delta de la figuración picabiana.

y lo otro) estéticamente correctas, vigentes y dominantes. Es el caso de figuras como las de Pierre et Gilles, Costus, Gilbert & George... (y con ellos citamos ejemplos en los que ese lenguaje figurativo adquiere, además, carácter representativo de una actitud «política» relativa a la identidad sexual). Dada la trama artístico-institucional que les ha servido de marco, su capacidad vulneradora se ha visto reducida a la mera producción de sorpresa.

Después de 1945 y, sobre todo, según nos acercamos a nuestros días, cabe preguntarse si es posible ya la existencia de una «caricia a contrapelo» y, mucho menos, «a contrapelo del contrapelo». Y ello por mucha maquinaria o armatoste teórico (o, simplemente, retórico) con que queramos interpretar, glosar y mantener en vida latente el mitologema de la vanguardia. Realmente, solo sería posible (y plausible) la reedición de una dialéctica de tal índole tras una contundente demolición del edificio institucional del arte.

¿Asistimos tal vez a una revancha victoriosa de lo *pompier*? ¿Una revancha que ha recorrido esa travesía del desierto que separa, por ejemplo, *Negro sobre blanco* de Malévitch de alguna de las innumerables obras de Carl Andre que abastecen museos de arte contemporáneo y grandes colecciones privadas?

Resulta difícil contestar a estas preguntas con verdadera convicción. Y no simplemente por temor al rechazo de la tribu del arte. Quiero decir, por miedo a

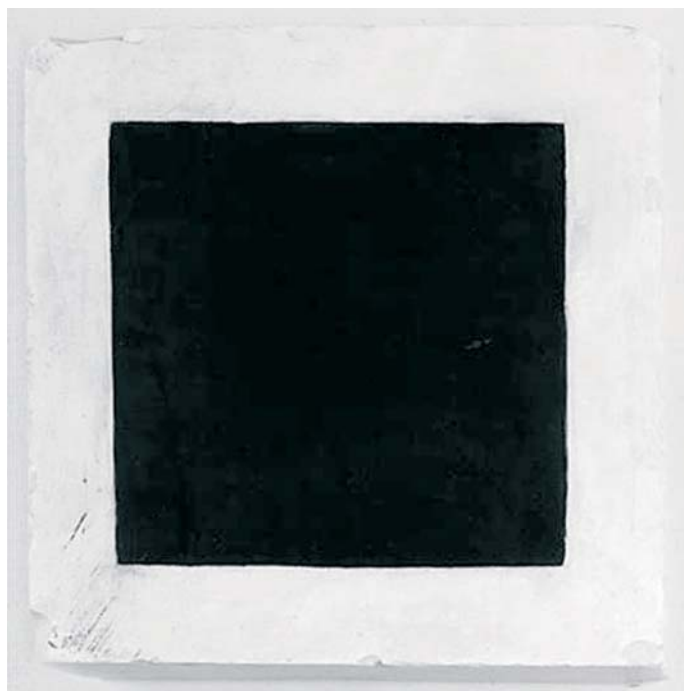


Fig. 15. Kazimir Malévitch, *Negro sobre blanco*, 1915.



Fig. 16. Carl Andre, años setenta.

perturbar lo que, en 1620, Francis Bacon hubiese identificado, sin remilgo alguno, como uno de los *idola tribu* o de los *idola fori*, o de los *idola theatri*...³⁶.

Parece evidente que la *Parade amoureuse* pintada en 1917 por el Picabia más afirmativo (sigamos asidos al hilo conductor que nos brinda este artista) se adentró profanadoramente en un territorio lleno de tabúes: el que en su tiempo confinaba todo aquello que circundaba lo sexual. Y que lo hizo con una frescura alternativa en la que la ironía mayéutica se abría paso con fuerza arrolladora: pistones que sugieren el movimiento de vaivén del órgano sexual masculino, bocina escandalosa, bobina de atracción magnética y de generación de movimiento, martillos de campanadas de reloj dispuestos para evidenciar el jadeo entrecortado... Maquinaria para un amor mecánico desmitificador de hipócritas cursilerías tardorrománticas.

¿Pero... puede tener ya esa misma fuerza Cindy Sherman cuando intenta poner patas arriba los tópicos del machismo patriarcal, sometiéndonos a la contemplación desazonante de una inversión de los habituales reclamos sexuales?

Cuando Courbet, Magritte, Bellmer o incluso Duchamp nos enfrentaron a la contemplación directa de aquello que habitualmente permanecía velado por tabúes, nos estaban forzando a una confrontación dialéctica con nuestro propio escenario antropológico. Sinceramente, no sé si a Cindy Sherman se le concede ya esa oportunidad o, simplemente, la de configurar una simple sintonía de estilo.

³⁶ BACON, F., *Novum Organum*, 1620.

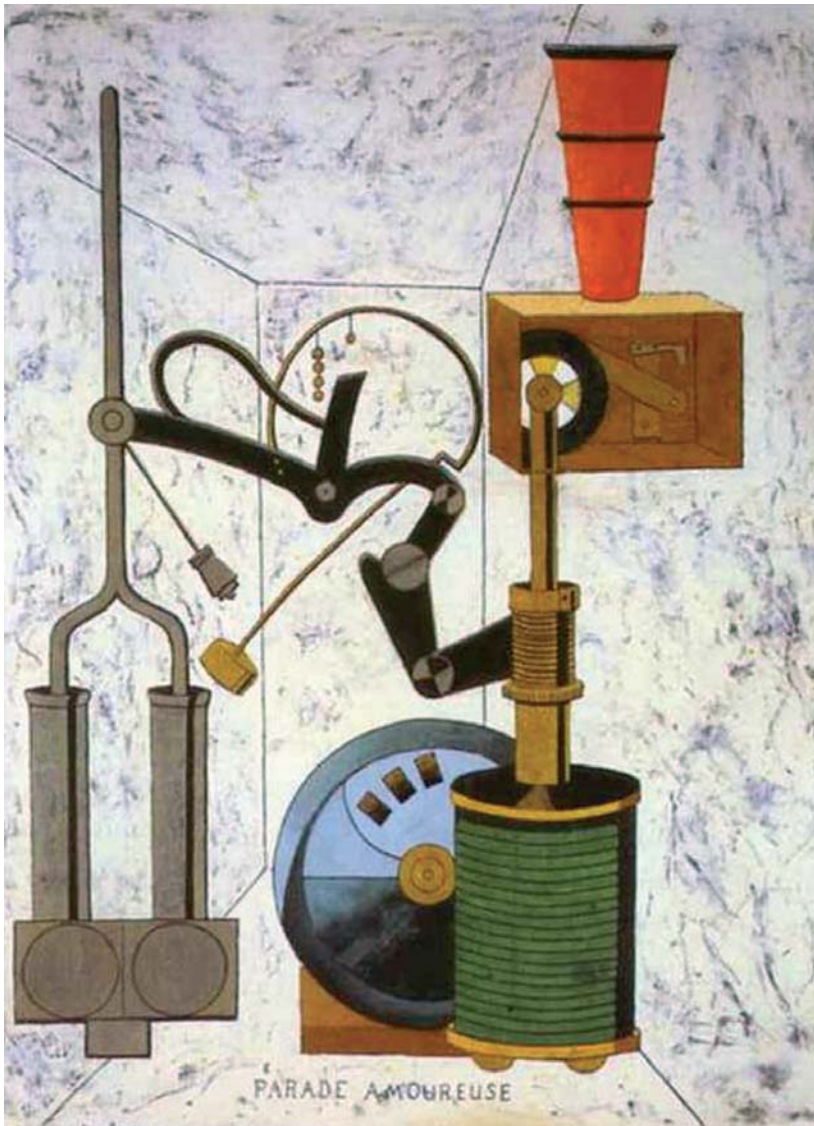


Fig. 17. Francis Picabia, *Parade amoureuse*, 1917.



Fig. 18. Cindy Sherman, *Sin título nº 250* (serie *Sex Pictures*), 1992.



Fig. 19. Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866.

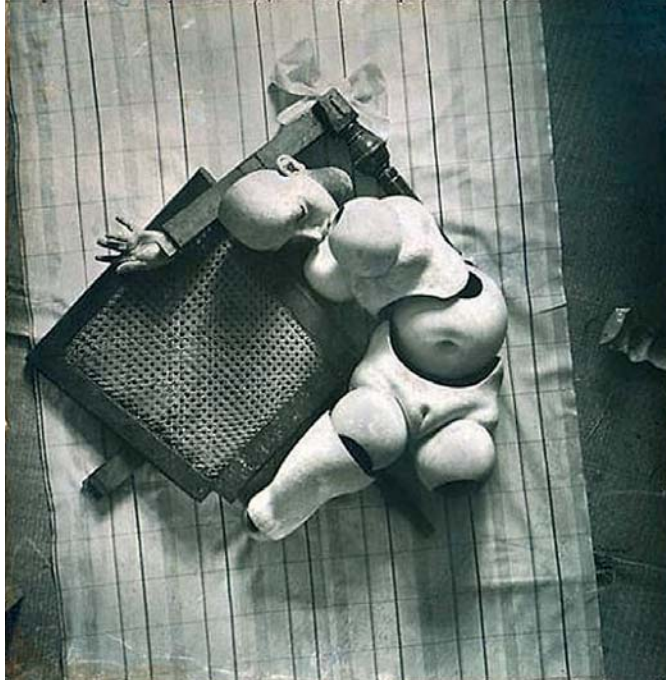


Fig. 20. Hans Bellmer, *La muñeca*, 1935.



Fig. 21. René Magritte, *La violación*, 1934.



Fig. 22. Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1966.

Desde luego, esto último es lo que hacen Koons, Wittkin o Murakami cuando abordan motivos supuestamente exiliados por su perfil profanador. Una simple sintonía de estilo, o bien el vertido de unas gotas de adrenalina sobre alguna de las atracciones de ese parque temático en que nos encontramos confinados.

Cuando me toca sintetizar al máximo un balance sobre el estado en que se encuentra la cultura artística hegemónica que nos rodea, suelo decir que la batalla la van ganando el Pato Donald y el Ratón Mickey, Disneylandia o Terra Mítica. Y luego enseño cosas de Koons, de Murakami, de Flanagan... El Guggenheim de Bilbao o su ancestro más directo, el Pompidou.

Pero si lo que quiero es hacer patente mi nostalgia de las caricias a contrapelo de una cultura artística alternativa o, incluso, de esas contracaricias que aquí se han enunciado, no tengo más que mostrar a Lady Gaga tocando en el MOCA de Los Ángeles un piano decorado por Damien Hirst con mariposas, el 20 de noviembre de 2009, para celebrar el 30 aniversario de la creación de este museo. Un piano que luego fue vendido por 450.000 dólares.

¿Tal vez tocando *Paquito chocolatero*?



Fig. 23. Jeff Koons y Cicciolina, 1991.



Fig. 24. Takashi Murakami, *My Lonesome Cowboy*, 1998.



Fig. 25. Peter Wittkin, *Corpus medius*, 2000.



Fig. 26. Walt Disney, El pato Donald y el ratón Mickey.



Fig. 27. Disneyworld.



Fig. 28. Terra Mítica.



Fig. 29. El Centre Georges Pompidou, París.



Fig. 30. Jeff Koons, *Puppy* (1992) ante el Guggenheim de Bilbao.



Fig. 31. Murakami en Versailles, 2010.



Fig. 32. Lady Gaga tocando en el MOCA de Los Ángeles un piano decorado por Damien Hirst con mariposas, el 20 de noviembre de 2009.



Fig. 33. Fallas 2010.

CONFLUENCIAS GESTUALES EN EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO EUROPEO: EL TRIÁNGULO FRANCIA, ITALIA Y ESPAÑA ENTRE 1945 Y 1950

CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO

Universidad de Zaragoza

... El ambiente era apasionante, provocativo y animado. Tenía lugar algo parecido a un renacimiento de la abstracción que incluía tendencias antagónicas y originaba polémicas de interés...¹.

Con estas palabras se refería Pablo Palazuelo a la moda artística que imperaba en el bullicioso París de 1948, el año en que el artista se instaló en la otra vez resplandeciente meca de las artes.

En esa fecha hacía ya mucho tiempo que el placer estético no era, ni mucho menos, la única razón que condicionaba el gusto, como ya esgrimían algunos filósofos ilustrados. El expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo..., las vanguardias históricas en una palabra, habían acabado con semejante criterio; incluso, como apunta Valeriano Bozal, se habían planteado dicha ruptura como uno de sus objetivos esenciales, como una forma de rebeldía².

Y fue esa rebeldía la que, al concluir la Segunda Guerra Mundial, propició un nuevo lenguaje artístico, la impulsora del arte *bruto* y marginal y, en especial, del expresionismo abstracto y la abstracción en sus variadas vertientes. De una nueva vanguardia rápidamente asumida y respaldada por la crítica y la teoría artística más avanzada, también por un selecto grupo de galeristas, logrando un bien engrasado sistema de difusión y fomento de los nuevos preceptos estéticos, que contribuyó a transformar el gusto pues, como afirmaba Malraux, «...Todo arte muy diferente del que lo ha precedido suscita una transformación del gusto...»³.

¹ Conversación mantenida entre Pablo Palazuelo y Kevin Power con motivo de la exposición que se dedicó al artista en la Diputación Provincial de Granada en 1995. *Vid.* PALAZUELO, Pablo, *Escritos. Conversaciones*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos –Librería Yebra-CajaMurcia, 1998, p. 125.

² BOZAL, Valeriano, *El gusto*, Madrid, Visor, 1999, p. 17.

³ MALRAUX, André, *Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 602.

Fue así como los jóvenes cachorros de la plástica europea se rebelaban contra lo establecido, contra esa figuración de carácter expresivo imperante durante el último quinquenio, creando su propio imaginario. Un universo icónico en el que latía un cierto compromiso social, incluso político, las reflexiones y reacciones que la Historia más próxima les sugerían, propiciando un nuevo elenco de imágenes en las que la armonía y la belleza de antaño dieron paso a la rabia, el dolor, lo terrorífico, lo monstruoso incluso.

Fue entonces cuando este nuevo imaginario visual, concebido a base de retazos figurativos fuertemente distorsionados que se entremezclaban con rotundas superficies de colores fuertes y contrastados, los rabiosos y violentos trazos, las pinceladas furiosas y empastadas, las superficies corroídas..., comenzaron a convertirse en uno «... de los ingredientes fundamentales del gusto moderno»⁴, en perfecta sintonía con lo que ya había sucedido algunos años atrás, cuando aquel *Angelus Novus* que Paul Klee pintó en 1920 alcanzó la categoría de paradigma estético gracias a la exégesis acuñada por su propietario, Walter Benjamin, al año siguiente, cuando afirmaba:

Hay un cuadro de Klee (1920) que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él a un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas... Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso⁵.

La metáfora de Walter Benjamin alusiva al progreso, o a la ilusión del mismo, que la sociedad de los años veinte, recién salida de la Gran Guerra, estaba construyendo, se me antoja pertinente en este nuevo entramado formal y conceptual que estalló, de forma rutilante, en el corazón de Europa a mediados de los años cuarenta y que posibilitó el ascenso del expresionismo abstracto a los altares de la modernidad, del gusto. Ocurría en el París recién liberado esencialmente, en el que de nuevo convergían los más arriesgados y avanzados artistas, pero también en Italia e incluso en España que, aunque desde posiciones muy distintas, inauguraban también un tiempo nuevo, una nueva etapa histórica.

Buena prueba de ello fue el texto que el polifacético André Malraux escribió en 1945 cuando Jean Fautrier presentó sus *otages* en una galería parisina, con-

⁴ BOZAL, Valeriano, *op. cit.*, p. 149.

⁵ BENJAMÍN, Walter, «A propósito del *Angelus Novus* de Paul Klee», 1921.

virtuéndose en uno de los más firmes defensores de la nueva estética; un ensayo en el que el futuro ministro de Cultura francés, defendía la libertad del arte y de su creador frente a los determinismos del marxismo y el psicoanálisis.

Y aunque a esos escritos se sumaron otros tantos de ilustres pensadores, el dedicado a Fautrier bien podría considerarse el pistoletazo de salida para una nueva tendencia artística, que alcanzó por igual a Estados Unidos.

Poco importaba que el público asistiese atónito a aquella nueva forma de expresión, que no gustase de las novedades que comenzaron a exhibirse en las mejores galerías; que, una vez más, y como afirmaba Jean Cassou «... La sociedad, por medio de las reacciones de su opinión pública y de sus cuerpos oficiales, manifiesta que no admitirá un aspecto nuevo de tal disciplina, pintura, música..., utilizadas hasta entonces de acuerdo con sus gustos»⁶. Porque al mediar los años cuarenta la joven vanguardia europea amparada, como decía, por los pensadores más comprometidos y avanzados y por las novedosas revistas que iban surgiendo, logró imprimir un giro mayúsculo en el gusto artístico.

I. EL DESPERTAR ARTÍSTICO DE LA NUEVA EUROPA

Le monde ne se sauvera qu'en donnant à chaque homme une chance unique de vie, à chaque artiste sa possibilité, sa singularité d'expression la plus totale. L'homme entier est à reconstruire...

La declaración del crítico de arte Charles Estienne publicada en 1948 en el diario *Combat*⁷ responde al deseo de «... salvar al hombre, reconstruir el mundo...», una máxima que recorría Europa al concluir la Segunda Guerra Mundial, tras la liberación de París, después de largos años de horror producidos por la brutal confrontación que asoló y dividió al viejo continente. Una afirmación que se sumaba a ese grito esperanzado por recobrar la libertad que latía en Europa y que los artistas asumieron con verdadero frenesí, conscientes del tiempo histórico que estaban viviendo.

Es por ello que el expresionismo abstracto, que la abstracción, emergente en aquellos años, no debe entenderse solamente como una aventura gozosa, sino como la necesidad de olvidar el pasado, de hacer *tabula rasa* contra los recientes acontecimientos, contra la destrucción, la desolación y la violencia que sufrió Europa. Fue así como el gesto y los trazos pasaron a convertirse en símbolo de la libertad recobrada.

⁶ CASSOU, Jean, *Situación del arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones Siglo veinte, 1964, p. 21.

⁷ La frase ha sido tomada del texto de Pierre Descargues («1945 à Paris: la liberté partout!») en el catálogo de la muestra titulada *L'Envolée lyrique, Paris, 1945-1956*, París, Skyra, 2006, p. 29.

Todo ello bajo el paraguas protector, bajo la influencia, de algunos de los más indiscutibles maestros del arte contemporáneo que, en ciertos casos y como nuestros jóvenes protagonistas, se sirvieron de sus pinceles para expresar el dolor y la rabia que los recientes sucesos bélicos habían provocado en su ánimo.

Me refiero, claro está, a Pablo Picasso y a Paul Klee esencialmente, los dos artistas más admirados por las nuevas generaciones, y entre los que se evidencian también confluencias estéticas en ciertos períodos de sus respectivas trayectorias⁸. Pero también a Kandinsky y, más en la lejanía, a Joan Miró, quienes junto a los retazos del cubismo que se había asentado en el París bullicioso de los años veinte, del neoplasticismo, de *Cercle et Carré* con Joaquín Torres García al frente, y a las corrientes surrealistas que protagonizaron la década siguiente, se convirtieron en una suerte de espejo para los emergentes creadores, deseosos de transformar los lenguajes artísticos y con ellos el gusto.

De entre las múltiples obras que Pablo Picasso pintó en aquella etapa convulsiva de la guerra he elegido una de las que, a mi juicio, mejor expresan tanto la influencia formal que ejerció en y sobre los nuevos pintores a los que me estoy refiriendo como el dolor que la confrontación bélica supuso para el creador, como él mismo ha declarado en más de una ocasión⁹.

Se trata de *Gran nu allongé*, una tela de grandes dimensiones pintada en 1942, perteneciente a la colección Bergrueen y hoy expuesta en el museo berlinés que lleva su nombre [fig. 1]. Frente a los numerosos desnudos femeninos que Picasso concibió a lo largo de su trayectoria, el pintado en plena guerra mundial carece del erotismo y la belleza inherentes a este tipo de creaciones. El cuerpo de Dora Maar, su modelo, concebido con unas piernas tan musculosas que semejan las de un varón, parece casi petrificado, con el rostro ladeado y los ojos cerrados, en una actitud que podría sugerir un indolente abandono si no fuera por la crispación de sus manos y de ese puño izquierdo cerrado violentamente. La sensualidad que antaño empleaba el malagueño fue sustituida por la imagen de un cuerpo enfermo, tumbado sobre un incómodo canapé repleto de telas de araña, e instalado en una atmósfera asfixiante que semeja un espacio hostil de muros fríos, casi una prisión. Un espacio concebido a base de planos de color grises, separados y compartimentados por gruesas líneas, muy similar al que

⁸ Sobre las relaciones entre Klee y Picasso *vid.* el sugerente ensayo planteado en *Klee rencontre Picasso*, Berne, Zentrum Paul Klee, 2010.

⁹ «No he pintado la guerra, porque no soy de esa clase de pintores que van, como los fotógrafos, buscando motivos. Pero no cabe duda que la guerra existe en los cuadros que hice entonces. Tal vez, pasado el tiempo un historiador demostrará que mi pintura cambió por influencia de la guerra. Por mi parte yo no lo sé...». *Vid.* CABANNE, Pierre, *El siglo de Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, vol. III, p. 412.



Fig. 1. Pablo Picasso *Gran nu allongé*, 1942.

empleó para cobijar otro desnudo, esta vez acompañado de un músico, en *La Alborada*, uno de sus lienzos más famosos de este período¹⁰, o a los que compuso ya en 1937 para el *Guernica*, en algunos de sus dibujos preparativos (*Madre con niño muerto II*, 1939, MNCARS) o en ciertas pinturas de por aquella época (*Mujer sentada en un sillón* de 1939, Fundación Beyeler, Basilea).

Planos de colores sombríos, muy similares a los que construyen el cuerpo de *Mujer sentada en un sillón gris* (1939, MNCARS), *Monumento a los españoles muertos por Francia* (1945-1947, MNCARS), o *Cráneo, erizos y candelabro sobre una mesa* (1946, Museo Picasso) [fig. 2], fueron los que Poliakoff, Fautrier o Aguayo emplearon en sus lienzos pocos años después.

Podría argüirse que tal similitud deriva de ciertas reminiscencias cubistas a las que, sin duda, el grupo de los jóvenes pintores sucumbió; pero los planos grises, entrecortados, entremezclados con blancos fríos, sólo aparecen en la paleta picassiana durante esos años, los que medían entre 1939 y 1946.

Una influencia semejante ejerció Paul Klee, otro de los maestros más admirados por los expresionistas abstractos europeos, a quien en 1948 el recién

¹⁰ Sobre el significado de *La Alborada* durante este período *vid.* Picasso. *Tradición y vanguardia*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 252-257.



Fig. 2. Pablo Picasso, *Cráneo, erizos y candelabro sobre una mesa*, 1946.

inaugurado Museo de Arte Moderno de París dedicó una muestra¹¹ que nuestros protagonistas debieron contemplar con devoción y que hizo exclamar a Michaux:

Cuando vi la primera exposición de pinturas de Paul Klee, volví, lo recuerdo, encorvado bajo un gran silencio.

Insensible a la pintura, lo que veía en ella, no lo sé muy bien. No me interesaba saberlo, feliz de haber atravesado la barrera, en el acuario, lejos del filo...

Accedía a lo musical, al auténtico *Stilleben*...¹².

Una admiración que compartieron otros grandes creadores del momento como Appel, Palazuelo, Poliakov, el primer Millares, o los integrantes del grupo Pórtico, entre otros, y que contribuyó, en mi opinión, a configurar el imaginario visual de la abstracción y en particular del expresionismo abstracto. En especial el periodo pictórico que Klee inauguró en 1933 y que no concluiría sino con su muerte¹³.

Porque, justamente cuando Hitler se había alzado con el poder en Alemania, fue despedido sin causa aparente de la Academia de Dusseldorf donde impartía clases, su casa fue requisada, y se vio obligado a trasladar su residencia a Suiza; al tiempo, caía enfermo. Aquel mismo año Klee pintó *Tachado de la lista* [fig. 3], un trágico autorretrato concebido a base de empastados planos de color en una gama cromática apagada, con los ojos y la boca cerrados y

¹¹ RAGON, Michel, «A propos de l'abstraction lyrique», *L'Envolée lyrique*, op. cit., p. 21.

¹² MICHAUX, Henri, «Aventura de líneas» (1954), en MAILLARD, Chantal (edra.), *Henri Michaux. Escritos sobre pintura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos –Librería Yebra–CajaMurcia, 2000, p. 101.

¹³ Sobre Paul Klee *vid.*, entre otros estudios, los de BENINCASA, Carmine, *Paul Klee. Opere 1900-1940. Dalla Collezione Felix Klee*, Firenze, Electa, 1981, y COMTE, Philippe, *Paul Klee*, New York, 1991.



Fig. 3. Paul Klee, *Tachado de la lista*, 1933.

atravesado por una cruz negra, de trazo rápido y enérgico, cual elocuente símbolo de la mordaza que el nuevo régimen había impuesto sobre su persona y sobre su trabajo. Un autorretrato que expresa toda la angustia y la rabia que debía sentir; la misma que se percibe en *Ángel de la creación* (1934, Colección privada), *Mujer con traje* (1940, Berna, Fundación Paul Klee), *Agujas rocosas*, *La voluntad* (ambas fechadas en 1933) o *Atrapado* de 1936, entre otras muchas obras.

La angustia había vuelto una vez más a la vida y a la producción artística de Klee, tras los años vividos durante la Gran Guerra, y la desesperación, el miedo a la muerte incluso, a medida que su enfermedad se agravaba, se abrían paso entre esos planos de color con que construía sus lienzos, a través de los signos y las cruces que tachan y destruyen sus rostros. Y fueron esos colores pardos, oscuros, encerrados en líneas de color, sus trazos rápidos y violentos concebidos cuales símbolos alegóricos, los que inspiraron a nuestros artistas: a Poliakov, Aguayo, Bran van Velde o Lagunas, entre otros; algunos de los cuales titularon



Fig. 4. Vasily Kandinsky, *L'Arc noir*, 1912.

sus obras a la manera de Klee, como ya explicábamos hace algunos años al ocuparnos de la poética del grupo Pórtico¹⁴.

Planos de color muy distintos a los usados por los Delaunay, por Jacques Villon, por los cubistas, también por los neoplasticistas, por Torres García, que, como decía, influyeron notablemente también en estos jóvenes artistas al mediar los años cuarenta. Se trata de una relación que no solo la crítica coetánea y la historiografía posterior han analizado¹⁵, sino que ha sido puesta de manifiesto por los propios protagonistas. Sabemos que Serge Poliakov, entre noviembre de 1938 y julio de 1939, acudía con frecuencia al taller de Robert

¹⁴ BORRÁS, Gonzalo M. y LOMBA, Concepción, «El grupo Pórtico 1947-1952. Fermín Aguayo, Santiago Lagunas y Eloy Laguardia», en BORRÁS, Gonzalo M. y LOMBA, Concepción (coms.), *El grupo Pórtico 1947-1952. Exposición antológica*, Madrid, Electa, 1993, pp. 21-60.

¹⁵ Entre quienes coetáneamente se ocuparon de analizar la relación que mantenían con este grupo de creadores es obligado citar a Jean Cassou (*Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961 pp. 705-754); mientras que entre la historiografía contemporánea es preciso mencionar a Valeriano Bozal en su «El arte en España en la posguerra. Notas para una revisión», en BORRÁS, Gonzalo M. y LOMBA, Concepción (coms.), *op. cit.*, pp. 15-20.

Delaunay¹⁶ y que su relación, al igual que su admiración por Kandinsky, fueron determinantes en la decisión de ensayar la abstracción; que Nicolas de Stäel frecuentaba al matrimonio Delaunay en la Niza de 1941 y que sus trabajos fueron igualmente decisivos en su formulación plástica; o que Jacques Villon emerge entre las composiciones de algunos de nuestros protagonistas como admitía Pablo Palazuelo

... Estoy de acuerdo contigo en considerar «ejercicios»... y «meditaciones» aquellas obras de otro tiempo, relacionadas con Klee y Kandinsky, y también en admitir una cierta influencia de ambos en aquella época... Villon fue un encuentro tardío, cuando me di cuenta de que él había recorrido una parte del camino por el que yo andaba...¹⁷.

Una influencia similar en intensidad ejerció Kandinsky, incluso sobre aquellos que como Stäel, Palazuelo o Poliakov¹⁸ parecen alejarse de la abstracción que sorprendió al mundo con el famoso lienzo titulado *L'Arc noir* de 1912 [fig. 4]¹⁹. También Miró²⁰ y los surrealistas, convertidos en fuente de inspiración constante para los expresionistas abstractos europeos y norteamericanos; en especial para los integrantes del grupo Cobra.

En suma, con semejantes precedentes y tomando como punto de partida las reflexiones sobre lo acontecido en su inmediato pasado, emergió un complejo y rico imaginario visual repleto de variantes formales que inundó toda Europa, hasta el punto que Jean Cassou, el flamante director del recién inaugurado Museo de Arte Moderno de París, afirmaba:

En nuestro viejo continente, y en ese corazón del viejo continente que es la Escuela de París, la pintura abstracta o no figurativa constituye una revolución total, extraordinaria...²¹.

¹⁶ DUROZOI, Gérard, «Serge Poliakov», en *Serge Poliakov. Retrospectiva 1935-1969*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2003, p. 29.

¹⁷ PALAZUELO, Pablo, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ Nicolas de Stäel llegó a exponer durante la guerra con el propio Kandinsky en la muestra «Pinturas abstractas» inaugurada en la galería L'Esquisse de París; y tanto Palazuelo como Poliakov pusieron de manifiesto a través de sus escritos la admiración que sentían por el gran maestro de la abstracción.

¹⁹ *L'Arc Noir* fue uno de los lienzos que pudo admirarse en París, con motivo de la muestra que se le dedicó en 1939. Vid. PERSIN, Patrick-Gilles, «L'Envolée lyrique, Paris 1945-1956», *L'Envolée lyrique, op. cit.*, pp. 13-18.

²⁰ La influencia ejercida por Joan Miró sobre un amplio grupo de los artistas analizados ha sido ya puesta de manifiesto por la historiografía artística. Entre dichos estudios me gustaría destacar el dedicado a la pintura española, obra de Victoria Combalia (catálogo de la exposición *Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español*, Madrid, La Caixa, 1993).

²¹ CASSOU, Jean, *op. cit.*, p. 715.

París recobra el pulso artístico

En Francia, después de la liberación, hemos visto afirmarse un grupo coherente de pintores, bien determinado, y que aporta al desenvolvimiento de lo abstracto las cualidades de la maestría de la Escuela de París. Gracias a ellos esta escuela asegura una vez más su perpetuidad; el florón de una revolución más se añade a su corona...²².

En efecto, París recobraba el pulso artístico que había perdido al estallar la Segunda Guerra Mundial, una época durante la cual la mítica capital de las vanguardias se había convertido en una ciudad gris, casi fantasmal, de la que huían los grandes artistas en busca de lugares más propicios para la creación, mientras que aquellos que permanecieron, con Pablo Picasso al frente²³, carecían de la libertad que gozaban años atrás para ensayar nuevos lenguajes artísticos. Tanto fue así que algunos de los pintores allí afincados hubieron de buscar otras formas de vida, practicar una pintura de carácter figurativo (el caso de Poliakov), incluso dejar de pintar como le sucedió a Bram van Velde; mientras que, también es cierto, otro grupo de artistas parecía sintonizar con sus nuevos ocupantes llegando a participar en algunas exposiciones organizadas por los alemanes²⁴. Una ciudad en la que sus mejores revistas, sus galerías más novedosas y sus marchantes más avanzados tuvieron que clausurar sus editoriales, cerrar sus negocios y romper los contratos con los artistas, para sumirse en una imagen en blanco y negro en la que los soldados alemanes se paseaban ufanos por sus calles mientras sus gobernantes se fotografiaban en los Campos Elíseos con la Torre Eiffel al fondo.

Y ese deseo de libertad que al concluir la guerra inundaba todos los rincones de la esfera pública, de las gentes que habitaban la otrora gran ciudad de la luz, tuvo en los artistas uno de sus protagonistas esenciales; el corazón de la bohemia artística, de la creación, volvía a latir con fuerza en París. Y lo hacía a través de las diferentes formas de abstracción, de un nutrido grupo de pintores que, llegados de nuevo, desde diferentes partes del viejo continente, se sumaron a los jóvenes franceses.

... Los pintores del nuevo equipo se llaman Manessier, Bazaine, Estève, Singier, Le Moal, Lapicque, Gischia, Robin, Tal Coat, Bram y Geer van Velde, Schneider, Hartung, Hosiasson, León, Zack, Lanskoy, Zao Wou-ki, Atlan, Soulages,

²² *Ibidem*, p. 717.

²³ La situación de Pablo Picasso en aquellos años en París ha sido analizada, entre otros, por DAIX, Pierre, *Picasso creador. La vida íntima y la obra*, Buenos Aires, Ed. Atlántida S.A., 1987, 3.^a ed., o TUSELL, Javier, «Entre política y arte. Españoles de París en Praga (1946)», *Artistas españoles de París: Praga, 1946*, Madrid, Caja Madrid, 1993.

²⁴ Sobre las relaciones que algunos artistas establecieron con el gobierno alemán, *vid.* el ensayo de CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista: las vanguardias, entre el terror y la razón*, Madrid, Visor, 2000.

Piaubert, Marie Raymond, Vieira da Silva, Prassinós, Gay, Appel, Lancelot, Ney, Ubaç, Poliakov y Nicolás de Staël...²⁵.

Unos y otros fueron capaces de crear una nueva moda, un lenguaje nuevo que modificó los parámetros del gusto imperante hasta la fecha, partiendo de las premisas estéticas ya comentadas. Una tendencia artística en la que la abstracción lírica y la geométrica se solapaban, aunque en ambas subyacía un cierto compromiso con la historia más reciente que no empañaba el goce estético.

Porque en París, como en ninguna otra ciudad, los artistas eran conscientes del desastre político y social que había acontecido, que algunos habían vivido en carne propia. Al igual que lo eran los intelectuales –Julien Alvard, Jean Cassou, Léon Degand, Charles Estienne, el propio André Malraux, Michel Ragon, Michel Tapié y tantos otros– que, desde las páginas de los diarios y de las nuevas revistas que se fueron creando –*Art d'aujourd'hui*, que salió a la luz en junio de 1946; *Cimaise*, que lo haría algo después, en 1953...– auspiciaron las novedosas propuestas que el expresionismo abstracto, que la abstracción significaba. O los galeristas que fueron abriendo nuevas salas desde las que apoyar y donde mostrar las recientes experiencias estéticas –Braun, Louis Carré, Jeanne Boucher...–. Y también la clase política, deseosa como estaba de acabar con el desastre que durante años se había cernido sobre Francia con el colaboracionismo y crear, como decía, un mundo nuevo y una nueva propuesta estética que ayudase a borrar las huellas del inmediato pasado y devolviese al viejo continente el esplendor y la iniciativa que la guerra le había arrebatado²⁶; algo que no pudo llegar a solucionarse con el Salón de Otoño celebrado en 1944, en el que tan solo la sala dedicada a Pablo Picasso, representando a la Resistencia, con su *L'Aubade* presidiendo el espacio central, logró colmar los deseos de cambio.

Todos estos factores fueron los que determinaron el apoyo intelectual e institucional con que fueron recibidas las nuevas propuestas estéticas de los jóvenes y no tan jóvenes creadores, aun cuando suscitaron no poco revuelo entre el público y los sectores artísticos menos avanzados.

Solo en ese contexto pueden entenderse los violentos trazos negros y las cicatrices de Hans Hartung, los *Otages* de Fautrier, la rabia y el grito desesperado de Michaux, los salvajes cuerpos y rostros de Dubuffet, los muros silenciosos de Bram van Velde...

²⁵ CASSOU, Jean, 1961, *op. cit.*, p. 719.

²⁶ Sobre el manifiesto deseo de recuperar la supremacía artística, vinculada a la idea de acabar con esa historia reciente, *vid.* el trabajo de PERSIN, Patrick-Gilles, *op. cit.*, y GILBAUT, Sergue, «Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial», en *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, Madrid, MACBA-MNCARS, 2007, pp. 15-64.

En efecto, sólo en este entramado es posible entender el dolor que destilan las obras de **Jean Fautrier**, quien durante la guerra participó activamente en la Resistencia, fue detenido por la Gestapo, y desde 1943 se escondió en Châtenay-Malabry ocupando la misma casa en que vivió Chateaubriand. Fue allí precisamente donde comenzó a trabajar en el proyecto de sus *Otages*, de los Rehenes, una serie de collages, de dibujos pintados al óleo sobre papel, un conjunto de retratos emocionantes en los que el artista se afirma como testigo de la memoria de las víctimas [figs. 5 y 6]. Se trata de una impresionante serie que expuso por primera vez, en octubre de 1945, al poco de que París fuera liberado, en la Galería Drouin con la complicidad de su amigo Malraux, que los definió con estas palabras:

... Peu à peu, Fautrier supprime la suggestion directe du sang, la complicité du cadavre. Des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture se substituent aux premières, en même temps qu'un trait qui tente d'exprimer le drame sans le représenter se substitue aux profils ravagés. Il n'y a plus que des lèvres, qui sont presque des nervures; plus que des yeux qui ne regardent pas. Un hiéroglyphe de la douleur!²⁷.

Una serie compuesta a base de «... Rostros tumefactos, perfiles aplastados, cuerpos convulsionados por las descargas de fusil, desmembrados, mutilados, comidos por las moscas...»²⁸; rostros violentos, espantosos, más allá de lo trágico, de lo patético... plasmados merced a esos gruesos empastes que el artista deforma con el pincel o con el cuchillo, imágenes sobrecogedoras que no dejaron indiferente a nadie y que iniciaron una nueva época.

Y que alcanzó una gran trascendencia artística, al margen de que constituyeron su primer éxito, ya que, en mi opinión, aquellos *otages* constituyeron un punto de inflexión en la modificación de los parámetros del gusto, en tanto que «... la primera tentativa para descarnar el dolor contemporáneo hasta encontrar sus ideogramas patéticos...», como afirmaba hace algún tiempo Valeriano Bozal²⁹.

Al mes siguiente y en la misma galería, fue **Jean Dubuffet**, otro de los grandes maestros de esta nueva tendencia artística y el padre por excelencia del *Art Brut*, quien exhibió sus nuevas propuestas. Y con independencia de que entre ambas existiese una diferencia conceptual importante, en opinión de Serge Guilbaut, lo cierto es que los *Rehenes* de Fautrier sí mantienen una cierta relación con los cuerpos y los rostros creados por Dubuffet en series tan contundentes como *Carnes bojaldradas* y *El Maestro*, que bien podrían parecer trasun-

²⁷ MALRAUX, André, 1945. *Vid.* DESCARGUES, Pierre, «1945 à Paris: la liberté partout!», en *L'Envolée ...*, op. cit., p. 23.

²⁸ PONGE, Francis, «Notas sobre los *Otages*, pinturas de Fautrier», en *Bajo la bomba...*, op. cit., pp. 216-217.

²⁹ BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Siruela, 2004, p. 68.



Fig. 5. Jean Fautrier, *Otage*, 1945.



Fig. 6. Jean Fautrier, *Tête d'Otage*, 1945.



Fig. 7. Jean Dubuffet, *Cuerpo de mujer*, 1950.

tos del propio Goya, y con sus famosos *Cuerpos de Dama* posteriores para los que ideó perturbadoras imágenes de cuerpos deformados y grotescos: cuerpos terroríficos, erosionados como paisajes después de una guerra [fig. 7], desnudos corroídos que impregnan de forma asfixiante el espacio pictórico; rostros iracundos, irónicos, grotescos... en los que, como afirmaba el pintor, yuxtaponía «... brutalmente ... lo más general y lo más particular, lo más subjetivo y lo más objetivo, lo metafísico y lo trivial grotesco ...»³⁰.

Precisamente en ese mismo 1945 están fechados algunos de los cuadros más significativos de otro de los más importantes maestros de la nueva abstracción europea: **Nicolás de Stäel**, cuya «... trayectoria es sintomática de la situación de las artes plásticas al final de la Segunda Guerra Mundial. Se siente la gran tentación, en estos tiempos exaltados, de intentar, mediante formas que surjan solamente del análisis, un tipo de obra expresivo de una nueva fuerza...»³¹.

En efecto, el joven Stäel que en 1941 se instaló en Niza huyendo de la guerra y las consiguientes dificultades que su transcurso impuso a los artistas, trasladó a sus obras toda la rabia y el dolor que sentía. Fue así como, tras algunas

³⁰ DUBUFFET, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, París, Gallimard, 1967.

³¹ PRAT, Jean Louis, «Prólogo», en *Nicolas de Stäel. Retrospectiva*, Madrid, MNCARS, 1991, p. 11.

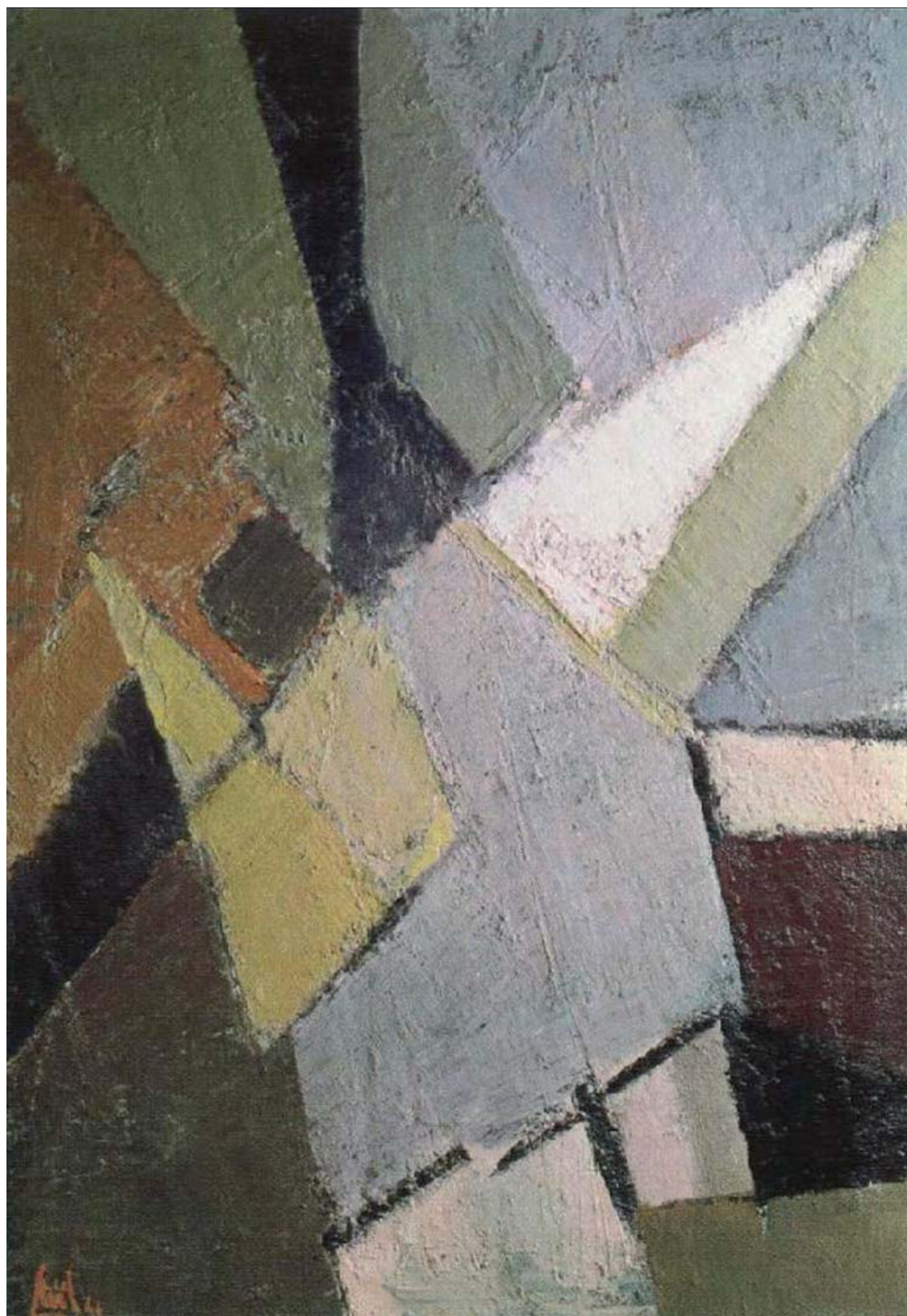


Fig. 8. Nicolas de Stael, *Composición*, 1949.



Fig. 9. Nicolas de Stäel, *Ressentiment*, 1947.

composiciones tremendamente expresivas, convirtió la abstracción, los planos de colores fuertemente contrastados y compartimentados (*Composición* de 1949 [fig. 8]), los símbolos enérgicos que estallan y desgarran sus telas (el caso de *L'Orage* de 1945, de *Composición en gris y amarillo* de 1946, de *Ressentiment* de 1947 [fig. 9] ...) en su vocabulario habitual. Pocos artistas como Stäel fueron capaces de dotar de semejante fuerza y delicadeza al tiempo a sus composiciones abstractas, concebidas a base de gruesos empastes, estrechamente vinculados con los trabajos de Bran van Velde, de Poliakov, de Aguayo o de Lagunas.

Coincidió en la defensa de este nuevo ideario estético con **Serge Poliakov**, quien vivió la ocupación francesa en aquel París gris y repleto de prohibiciones que le impelieron a ganarse la vida con la música pero, sobre todo, a seguir trabajando en el ámbito de la figuración; una figuración de tintes oscuros, pesimista como su espíritu, que abandonó tan pronto como la ciudad fue liberada para sumergirse en el nuevo universo plástico en el que ya llevaba algún tiempo trabajando. De hecho, su primera muestra en la que exhibió sus nuevas



Fig. 10. Serge Poliakoff, *Espace marron*, 1946.



Fig. 11. Serge Poliakoff, *Composición*, 1946.

pinturas se inauguró ya en 1945³². Partiendo de Klee, Kandinsky y Delaunay, los pintores que en su opinión más le influyeron, desarrolló un universo personal, repleto de poesía, en el que los colores oscuros, los planos de color rotos por ásperas líneas que los entrecruzan y cortan, que los organizan y compartimentan, van definiendo sugerentes lienzos como *Espace marron* o *Composición*, ambos de 1946 [figs. 10 y 11], cuyas vinculaciones con Santiago Lagunas son muy evidentes aunque no se conocieran, tal y como escribíamos ya hace algunos años³³.

Y como si de una tela de araña se tratase, a este binomio es preciso sumar al holandés **Henri Bram van Velde**³⁴, que compartió con Poliakoff su penuria,

³² Sobre Poliakoff *vid.*, entre otras publicaciones: *Serge Poliakoff. Retrospectiva 1935-1969*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2003.

³³ BORRÁS, Gonzalo M. y LOMBA, Concepción, *op. cit.*

³⁴ La primera gran muestra organizada en España sobre el pintor fue *Bram van Velde*, IVAM-MNCARS, 1990, un trabajo importante para comprender su trayectoria. A su catálogo habría que añadir uno mucho más reciente, dedicado también a su hermano. *Vid.* MASON, Rainer Michel y RAMOND, Sylvie, *Bram et Geer van Velde. Deux peintres. Un nom*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2010.

su angustia vital y, por lo tanto, profesional en tiempos de guerra; un periodo durante el cual, según sus propias palabras, «... Aguantamos porque la esperanza estaba puesta en otro sitio. Durante la guerra, no pinté porque no pude. Comíamos lo justo para sobrevivir y la pintura exige mucho esfuerzo»³⁵.

Quizá de esa época provenga su extrema intensidad –o esa dramática intensidad en palabras de Antonio Saura–, que, tras una primera mirada, se vislumbra en la pintura de Bram van Velde. Una pintura que a veces grita y a veces murmura, en la que se percibe el pánico; tal vez su estrecha relación con Francisco de Goya, a quien confiesa admirar, tenga algo que ver. Una pintura cuyas formas se entrecruzan, rompen, restallan los planos de color, su fuerte y contrastada gama cromática, bajo la que se percibe una soledad pavorosa como ya afirmaba Georges Duthuit en 1952:

... Nos encontramos en presencia de un rictus que nada tiene que ver con las simpáticas muecas a que nos han acostumbrado los Apollinaire o los Satie de la pintura. Las bufonadas post-dadaístas o las farsas de los payasos primitivistas no son sino el exorcismo, la parodia moderada de la catástrofe. Arte que con pericia hace juegos malabares con la desesperación, arte que, como los gatos, siempre cae de pie.

En un lienzo de Bram van Velde hay una máscara, allí fijada como una calma en medio de la tormenta. Es un rostro tuerto, de boca oblicua y torcida, y que evoca irresistiblemente algunas maderas esquimales. Y de hecho, la vida de los nómadas del desierto se nos presenta, por así decir, como la traducción física del errar espiritual de Bram van Velde. Todos los puntos de referencia han sido roídos por las limaduras grises. El tiempo ha desaparecido, así como la tierra. No queda sino el hombre casi desnudo, su soledad, y su increíble valor...³⁶.

Tal vez en ello resida su ya reivindicada similitud con Fautrier o con Poliakoff, en especial a través de su serie *Montrouge* [figs. 12 y 13], y lo aleje, solo conceptualmente, de otro de los integrantes de este amplio grupo de pintores como fue **Alfred Manessier**, con quien, a cambio, mantiene una relación formal muy próxima; tanto como la posición intelectual que el propio pintor defendía:

... Cuando volví de la guerra, bien por simple cortesía francesa, bien por un movimiento más profundo de mi ser, que experimentaba la necesidad de acercarse a la herencia..., advirtiéndome claramente que en aquel momento de desesperación por el porvenir de la pintura francesa...; bruscamente, en mi ignorancia, los contrarios se tocaban; lo que me parecía una imposible oposición: Bonnard, Picasso, por ejemplo, los encontraba complementarios... Insisto sobre el carácter interno

³⁵ DELAUNAY, J. F., «Bram van Velde», *Esprit*, París, 4, abril, 1984. La cita se incluye en el catálogo ya mencionado de 1990 (*op. cit.*, p. 161).

³⁶ DUTHUIT, G., «Bram van Velde o en las columnas de Hércules», 1952. Dicho texto se incluyó en el catálogo ya citado de 1990 (*op. cit.*, p. 180).

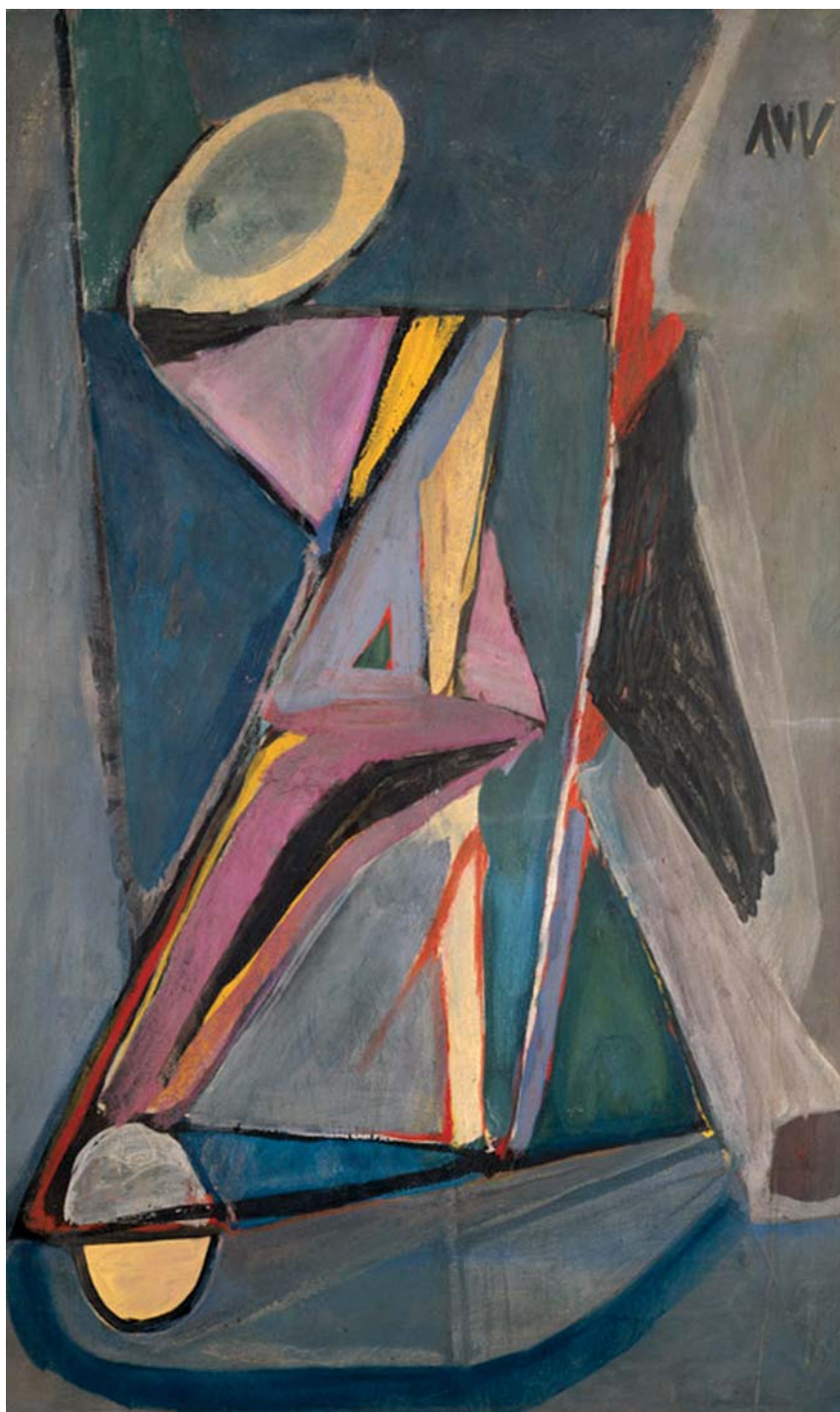


Fig. 12. Bram van Velde, *Montrouge*, 1946-1948.



Fig. 13. Bram van Velde, *Montrouge*, 1946-1948.

y subterráneo de este trabajo. Todo esto se ha desencadenado después de la guerra por efecto de los acontecimientos...³⁷.

Y en medio de esa ebullición artística, el cinco de noviembre de 1948, la Maison des Lettres de la Universidad de París asistía al nacimiento del **grupo Cobra**, los llamados revolucionarios del Norte, del que formaban parte Christian Dotremont, Jacques Calonne, Joseph Noiret, Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Corneille, Pierre Alechinsky, Jan Nieuwenhuys, Lucebert, Pol Bury, Georges Collignon, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Carl-Henning Pedersen, Jacques Doucet y Jean-Michel Atlan; algunos de ellos bien conocidos ya por estas fechas en la capital artística de la nueva Europa, a la que habían acudido en busca del tiempo perdido.

Su tan aireado surrealismo revolucionario, junto al manifiesto deseo de construir un mundo mejor tras la experiencia vivida durante la guerra, incluida la ocupación de sus países de origen, y su escasa confianza en el ser humano, a quienes tanto Appel como Jorn consideraban capaces de los más horrendos comportamientos, les condujeron a desarrollar una suerte de expresionismo abstracto, merced al cual, en opinión de Appel, Constant y Corneille, «... aspiran a liberarse con un entusiasmo no desprovisto de violencia...»³⁸; a recrear una poética crítica contra el individuo, contra el mundo moderno. Una poética poblada de monstruos, de seres deformes, de trazos, de signos, de referencias bruscas y violentas, desde la cual analizar el presente aunque sin extraer pautas de comportamiento o modelos sociales.

En sintonía con semejantes presupuestos, la desesperanza y la violencia se agolparon en sus obras, hasta el punto de que Karel Appel llegó a afirmar:

... J'i beaucoup de tableaux sur ce theme [la guerra]. Je n'ai jamais fait, mais je pourrais faire una exposition uniquement sur les tragédies de notre planète: la faim, la guerre, les corps burles...

En ce moment le monde est en feu de nouveau. Je dis toujours: moi, je peins comme un barbare dans una époque barbare...³⁹.

Así se explican sus *Niños que preguntan* [fig. 14], un asunto que pintó en 1948 y volvió a recrear un año después, su *Femme-soleil-ville* o su *Gamin*, ambas de 1950, en las que se evidencian sus relaciones con Santiago Lagunas, con Poliakov...; y tantas otras obras que surgieron de su paleta al mediar el siglo.

³⁷ Declaraciones recogidas por DORIVAL, Bernard en «Alfred Manessier, artisan religieux», *L'Oeil*, octubre, 1955. Vid. CASSOU, Jean, 1961, *op. cit.*, p. 738.

³⁸ COBRA, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2008, p. 17.

³⁹ ARMENGAUD, Françoise, *Titres. Entretiens avec Alechinsky, Arman, Appel, Cesar...*, París, Meridiens Klincksieck, 1988, p. 148.



Fig. 14. Karel Appel, *Niños que preguntan*, 1949.



Fig. 15. Corneille, *Jeux d'enfants*, 1950.



Fig. 16. Pierre Alechinsky, *Terre*, 1950.

Lo mismo sucede con **Corneille** en *Le montagnard* o *Jeux d'enfants* [fig. 15], ambas pintadas en 1950; con Alechinsky en *Promenade des épaves* o *Terre* [fig. 16], del mismo año. Y especialmente con Asger Jorn, cuya violencia gestual parecía constituir la única expresión para quien, tras haber vivido los desastres producidos por la Segunda Guerra Mundial, contemplaba con estupor la escalada de violencia internacional.

La nueva Italia se suma a la transformación estética

El 11 de julio de 1946, tras la celebración de un referéndum, se proclamaba la República en Italia. Acababa entonces el largo periodo de gobierno mussoliniano y su consiguiente aislamiento del proceso histórico vivido en Europa. A pesar de las dificultades que su peculiar pasado histórico había propiciado, comenzaba un proceso de modernización que afectó también al ámbito cultural, en sintonía con lo que estaba sucediendo en el panorama internacional.

... Tutti i linguaggi dall'architettura al design, dalla letteratura all'arte, dalla musica al teatro, seppur percorrendo strade differenti, apportano un enorme contributo al processo de internazionalizzazione. La crisi di una cultura relativamente giovane, nonostante la disfatta, viene così superata ed il passato viene integrato nella sua tragicità. Lo rivela a Milano... il *Monumento ai caduti nei campi di concentramento nazisti*, 1946, che nel reduzionismo delle forme e nelle purezza degli spazi, trova la forma "essenziale" di rendere omaggio ad un drama spaventoso...⁴⁰.

⁴⁰ «Dopo il 45», en *Arte Italiana. Presenza, 1900-1945*, Milano, Bompiani, 1989, p. 580.

Fue así como el teatro, la literatura, el cine, la arquitectura... y naturalmente la plástica se insertaron en este proceso de modernización que recorría Europa. Y fue entonces cuando un amplio grupo de artistas, de escultores y pintores esencialmente, iniciaron un nuevo camino que coincidía con las modernas tendencias que se estaban gestando y desarrollando en París, y, al igual que sucedía en la capital del Sena, ensayaron diferentes lenguajes artísticos que oscilaban entre el expresionismo abstracto y la abstracción geométrica, en clara contraposición con el Novecento, teniendo como referentes a los mismos artistas ya citados y algunos otros que durante estos años quedaron sumidos en el más oscuro y trágico desprecio oficial, cuando no habían sido encarcelados y denostados. Me refiero, por supuesto, a Enrico Prampolini y a Renato Guttuso, dos figuras esenciales en la construcción de la nueva forma de expresión, de ese expresionismo abstracto al que aludo. En especial Guttuso capaz de pintar lienzos tan espléndidos y desastrosos al tiempo como *Cranio d'ariete* (1938, Roma, Archivio Guttuso), pero sobre todo *Bataglia e cavalli feriti* o *Trionfo della morte*, ambos fechados en 1943 y conservados en la Galleria d'Arte Moderna de Roma, cuya filiación con las propuestas picassianas de aquellas fechas son muy evidentes.

Y, al igual que en París, el debate, duro y áspero en ocasiones, estaba servido; de igual manera que el apoyo explícito que los intelectuales y la política institucional más avanzada les brindaba, con la ciudad de Milán a la cabeza. También Italia, como Francia, debía mostrar un nuevo rostro al mundo, comenzando por la propia Europa; debía purgar el pecado cometido por la política fascista durante años. Y la cultura artística y la creación constituían la mejor forma de avanzar hacia un nuevo mundo, hacia una nueva etapa histórica.

Fue en ese contexto cuando se produjo la confluencia de presupuestos estéticos que defendemos, propiciando el cambio de gusto analizado, aunque careciera del favor del público. Cuando surgieron diferentes grupos artísticos, cuyo común denominador fue el deseo de cambio, como L'Arco, una asociación juvenil de izquierdas nacida en la Venecia libre, dedicada al teatro, la poesía, la música y las artes plásticas; o el mucho más poderoso Frente Nuevo de las Artes, constituido en 1946 bajo el patrocinio de Lionello Venturi y la necesaria defensa de construir una plástica y un mundo nuevo, moderno, que había surgido como consecuencia de la primera declaración, en agosto de 1946, de la Nuova Secessione Artistica Italiana, en oposición al Novecento. El tiempo en que comenzaron a proliferar las exposiciones institucionales (*Arte Italiana d'Oggi* celebrada en 1947 en Turín, o *Rassegna di pittura italiana contemporanea* inaugurada en el Museo Correr en octubre de 1949 fueron algunas de las más significativas); a abrirse nuevas galerías (Galleria de L'Arco...); o a celebrarse nuevamente la Bienal de Venecia, a la que ese año de 1948 se presentó en grupo el recién creado Frente Nuevo de las Artes.

Fueron precisamente algunos de los integrantes de este colectivo, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato y Emilio Vedova, a los que es preciso sumar Luciano Gaspari o Enrico Prampolini, quienes lograron modificar los presupuestos estéticos imperantes y alcanzaron un cierto renombre en el panorama italiano y algunos, como Vedova, en el internacional. Personalidades distintas que, aunque diferían en el vocabulario empleado, confluyeron en esa suerte de expresionismo abstracto en el que los rabiosos trazos, las retículas de color, ciertos resabios cubistas... auspiciados por fuertes contrastes cromáticos, produjeron un universo imaginario en el que la rabia, la tensión y la violencia se aunaban para expresar los sentimientos de repulsa que su reciente y finiquitada historia les inspiraba.

Desde esa posición, es preciso analizar la pintura de **Ennio Morlotti**, quien tras sus estancias parisinas, fechadas en 1939 y 1947, y la honda impresión que le produjo la producción picassiana, se convirtió en uno de los más firmes defensores de la necesaria transformación artística. Una transformación que él mismo protagonizó al recrear una poética estrechamente vinculada con autores como Fautrier, Stäel, Aguayo, Wols o Pollock. Ocurre por ejemplo con su *Figura número 3* [fig. 17], una imagen en la que la soledad, la tensión, el desconcierto incluso, que rezuma su personaje se articula a base de planos de color, en una gama contrastada, que no solo recuerda al Picasso de los años cuarenta sino que coincide formalmente con las experiencias analizadas en el territorio francés y con las que se produjeron en el español; en concreto con obras de Fermín Aguayo y de Santiago Lagunas por ejemplo.

Compañero también del *Frente* y de reconocida filiación cubista, fue **Armando Pizzinato**⁴¹, quien durante la guerra mundial e instalado de nuevo en Venecia, frecuentó al grupo integrado por Arturo Martini, Carlo Scarpa, Alberto Viani, Giuseppe Cesetti, Giuseppe Santomaso, Afro Basaldella, Dino Basaldella, Giulio Turcato y Emilio Vedova. En ese ambiente de clara oposición a la guerra y al fascismo, interrumpió su trabajo hasta 1945, el momento en que retornó a los pinceles en busca de un nuevo lenguaje partiendo de la siguiente premisa «tutto quello che è compiacenza al gusto, quello che è decadente e raffinato»⁴².

Desde ese radicalismo surgieron, primero, las derivaciones cubistas, inmersas en una estructura dinámica de colores fuertes y muy contrastados, con una clara impronta social (*Primo maggio*, MOMA; *I difensori delle fabbriche*, Museo Ca' Pesaro; *Natura Morta* [fig. 18]...); pero enseguida fue desprendiéndose de

⁴¹ RATTI, Marzia (edra.), *Armando Pizzinato. Dal Fronte Nuovo delle Arti ai Giardini di Zaira*, Silvana Editoriale, La Spezia, 2001.

⁴² Carta de Armando Pizzinato dirigida a Achille Cavellini, en «Il Fronte Nuovo delle Arti. L'arte italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra», BARBERO, L. M. (ed.), Cosenza, Fondazione Carical, 1999 (2.^a ed.), p. 275.



Fig. 17. Ennio Morlotti, *Figura número 3*, 1948.



Fig. 18. Armando Pizzinato, *Natura morta*, 1947.



Fig. 19. Emilio Vedova, *Imagine del tempo*, 1951.

las referencias figuradas para lograr un expresionismo abstracto que, finalmente, en los sesenta, devendrá en pura abstracción.

Mucho más avanzado fue, desde sus inicios, otro de sus compañeros de aventuras en el *Frente*, quien logró un mayor reconocimiento en el ámbito internacional merced a ese expresionismo abstracto tan rabioso y violento, tan dramático en ocasiones, que lo sitúa en el olimpo de los artistas europeos de la década y uno de los mejores creadores italianos de la segunda mitad del siglo xx. Me refiero a **Emilio Vedova**, quien todavía a fines de los años ochenta desplegaba una enorme energía para mostrarnos sus tensas y espléndidas obras en su taller veneciano [fig. 19].

Un pintor que igual que los residentes en París, como Fautrier, Stäel, Bram van Velde..., hizo de su poética una declaración política y social contra todo el horror que había supuesto el tiempo pasado; y que, a comienzos de 1949, explicaba de la siguiente manera:

En este momento tan tenso, en el que otra vez se nos propone un voluntarismo, pintar significa constituir... una razón que nos incite a crecer. Así nacen nuestros cuadros llenos de renuncia, forzosamente pobres, y tanta desnudez a sembrar, para quien no sabe leer, fuera de la pintura.

Muchos no imaginan que la pintura puede ser la manifestación de un Hombre que piensa de otro modo. Si pudieran comprender este «chinesco» de nuestros cuadros, leerían entonces dentro de la tristeza de nuestros días, y sentirían en el

cuadro liberación y denuncia... Y la mayoría nos mira como bestias raras, como personajes escandalosos, sin llegar a comprender nuestra protesta...⁴³.

España, en el oscuro rincón de Europa

... La contemplación de todo objeto, va precedida de su percepción. Únicamente de la contemplación y la abstracción surge el Concepto, y exclusivamente sobre los conceptos de las cosas, existe la posibilidad de Raciocinio.

Tiene superior categoría mental, el «pensar un objeto» y aun el contemplarlo, que el copiarlo simplemente, sin hacer abstracción de él, y tratando solo de imitarlo...

La abstracción permite pues el razonamiento, establecer relaciones entre lo conceptual, cosa que no es posible, sobre lo puramente sensual. Insistimos en que la simple contemplación supone ya abstracción y concentración de espíritu...⁴⁴.

Si uno quiere saber lo que significa espíritu nuevo en la pintura española, debe ir a Zaragoza. He visto allí a tres pintores jóvenes –artistas de todo corazón–, llenos de fuerza, de alegría, de entusiasmo. Tienen la pureza de los niños, pero no son inocentes como aquellos, sino conscientes y saben muy bien lo que hacen. Hay cientos de niños con genialidad, pero poquísimos adultos que hayan logrado conservarla....

Creo que la masa de público no les aprecia mucho, pero ¿cuándo ha estimado o comprendido la masa del público a los innovadores...?

Por lo menos –esto lo reconocerán, probablemente, hasta los enemigos del arte nuevo– su intención es pura. Si alguien dice delante de una de sus pinturas: «aquí veo cierta influencia de Miró, de Picasso, de Klee», no lo niegan, sino que los aceptan... porque estos jóvenes son honrados, saben cuánto deben a los precursores y no dudan en reconocer esa deuda...⁴⁵.

Tan rotundas frases, escritas respectivamente por Santiago Lagunas en 1948 y Mathias Goeritz un año más tarde, ponen de manifiesto la contradicción vivida en la España de la segunda mitad de los años cuarenta en materia de creación artística.

Porque, al contrario de lo que sucedía en Francia, Italia, Bélgica, Dinamarca u Holanda, el territorio español se replegaba sobre sí mismo al compás de las directrices emanadas por la Dictadura franquista. También en materia artística.

⁴³ VEDOVA, Emilio, «La pittura cinese», *Il mattino del popolo*, Venecia, 1, febrero, 1948, en *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Milán, Bompiani, 1989, p. 499.

⁴⁴ Esta declaración fue efectuada por Santiago Lagunas en 1948. *Vid.*, LOMBA, Concepción, «1949, en el umbral de la modernización plástica: Pórtico y Dau al Set», en VV.AA., *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1999, pp. 143-155.

⁴⁵ GOERITZ, Matias, Catálogo de la exposición *Grupo Pórtico*, Santander, Sala Alerta, 1949.



Fig. 20. Fermín Aguayo, *Al otro lado*, 1950.



Fig. 21. Fermín Aguayo, *Suerte*, 1951.

Sin embargo y contra todo pronóstico, precisamente en ese 1948, el academicismo imperante fue bruscamente interrumpido por algunas iniciativas surgidas en distintos lugares del territorio español que, tanto desde el punto de vista formal como conceptual, coincidían con los lenguajes artísticos que triunfaban en la Europa civilizada y libre.

Se producía una confluencia estética más que singular, fundamentada tanto en las influencias formales que determinaron semejante lenguaje, me refiero a Paul Klee, a Pablo Picasso y a Joan Miró entre otros⁴⁶, como en el deseo de lograr una transformación radical frente al academicismo triunfante.

Una confluencia protagonizada por los integrantes de la Escuela de Altamira (Mathias Goeritz, Julio Maruri, Carla Prina...) que, a pesar de no constituir un grupo formalmente homogéneo ni tener intenciones de realizar un trabajo conjunto, se adentraron por este nuevo lenguaje artístico. Por algunas personalidades independientes como F. Fin, Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo, Julio Ramis, Eusebio Sempere y ya, desde 1950, Antonio Saura y Antoni Tàpies; solo que estos últimos desde París, ciudad a la que llegaron en busca de lugares más propicios para la creación artística. Y esencialmente por el grupo Pórtico, integrado por Fermín Aguayo, Santiago Lagunas y Eloy Giménez Laguardia que se sumó a ese nuevo expresionismo abstracto y, después, a la abstracción que, como un vendaval, recorría Europa.

Porque frente a las novedades que suponían los lenguajes surrealistas que, entre 1948 y 1950, recrearon los integrantes de Dau al Set, los Pórtico desgranaron un imaginario visual en el que la tensión, la rabia y la violencia se convirtieron en los ejes esenciales de una nueva poética en la que signos y retazos figurativos, entre 1948 y 1949, emergían entre planos y superficies de color agudamente contrastadas; en el que, desde 1949, los colores oscuros y pardos componían estructuras más ordenadas y compartimentadas, plagadas de referencias alusivas a las experiencias vitales de sus protagonistas que, siguiendo esa antigua tradición de la pintura española, aludían a un universo imaginario de tintes grises evocando el oscuro periodo histórico por el que atravesaban⁴⁷.

Semejantes razones fueron las que, a mi juicio, determinaron esa confluencia formal aludida. Con el grupo Cobra, con *Graeshoppedans* de 1941 de Egill Jacobsen, con *El regreso del marino* pintada en 1949 por Corneille, o con *Buttadeo* de 1950 de Asger Jorn, entre otras muchas.

Y también con algunos de los pintores mencionados en páginas anteriores, con Fautrier, Poliakoff, Soulages, Stäel, Bram van Velde... Las vinculaciones con Bram van Velde son muy evidentes en el caso de Santiago Lagunas, precisa-

⁴⁶ BORRÁS, Gonzalo M. y LOMBA, Concepción, *op. cit.*

⁴⁷ LOMBA, Concepción, «1948...», *op. cit.*

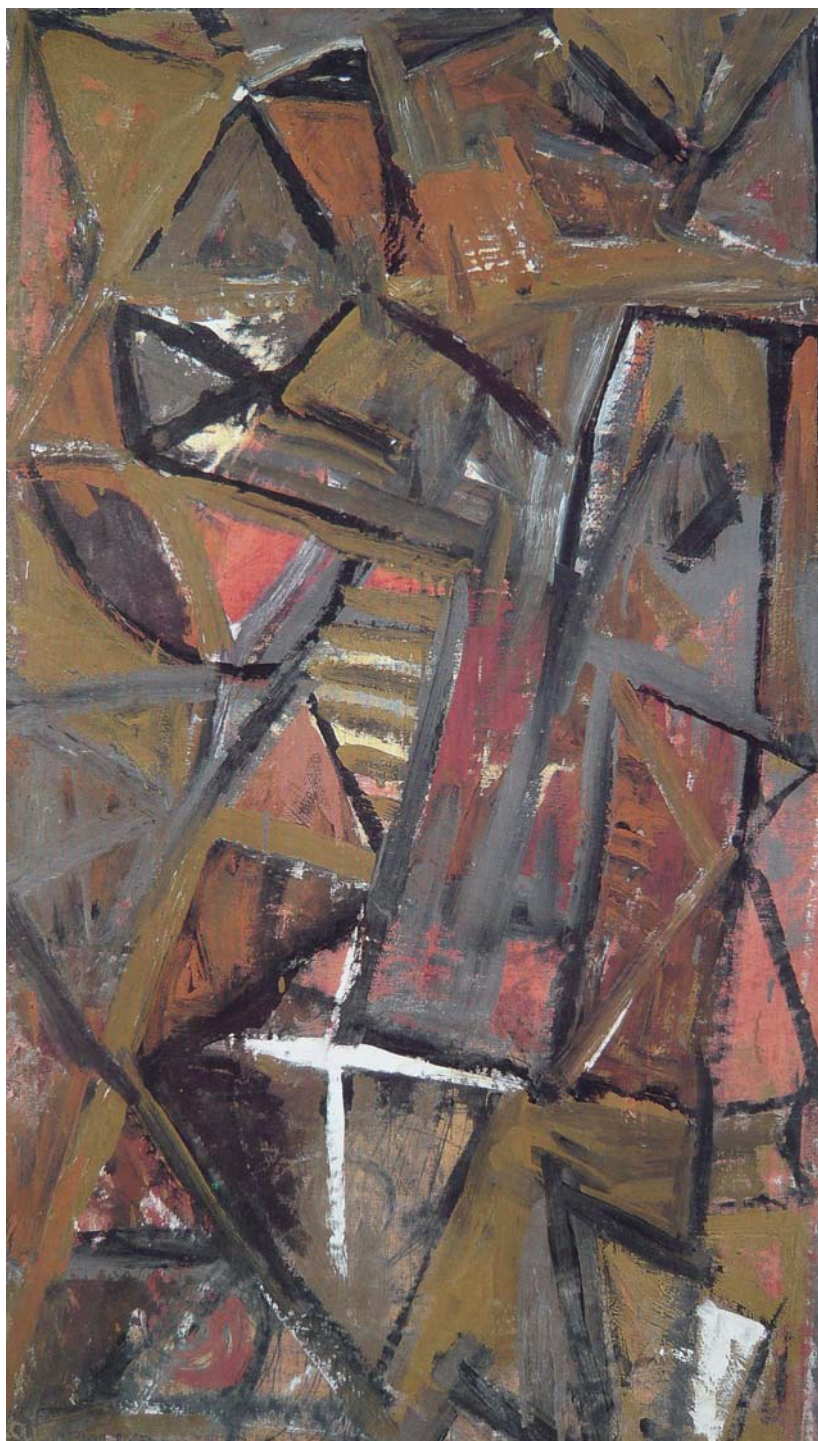


Fig. 22. Santiago Lagunas, *Composición en rojo*, 1950.

mente cuando el arquitecto y pintor fue olvidando el universo mironiano. Y otro tanto sucede con Nicolas de Stäel, cuyo magnífico *L'Orage* de 1945 podría haber sido firmado por el propio Lagunas; mientras que sus similitudes con Aguayo, fundamentalmente en sus últimas obras zaragozanas y primeras parisinas, cuando todavía se hallaba inmerso en el mundo de la consecución abstracta, son todavía más palpables. De hecho, su *Composition en gris et jaune* (1946, colección privada) o *Ressentiment* (1947, colección privada) podrían haber salido de la mano de Aguayo. Similares paralelismos podrían establecerse entre la producción del Soulages de los años cuarenta y ocho y cuarenta y nueve con la de Lagunas y Aguayo, como prueban esas espléndidas *Pintura* y *Nogalina* del francés datadas respectivamente en esas fechas, o *Composición y Espacio marrón*, dos lienzos pintados en 1946, o *Composición abstracta* de 1950... Y entre la serie *Montrouge* que Bram van Velde inició en 1939 y que se prolongó hasta los años cincuenta [figs. 20 a 24].

Sobra decir que ni Lagunas, ni Aguayo ni mucho menos Laguardia conocían la producción de la nueva vanguardia europea. Que no visitaron sus exposiciones, aun con ser estas de gran singularidad, que tan solo hicieron un corto viaje a París con Federico Torralba en el que conocieron a Jean Cassou y suponemos verían algunos de los nuevos hallazgos aludidos, pero ello no sucedió hasta 1950, cuando el trío ya había compuesto algunas de sus más avanzadas creaciones. Y que las publicaciones que podían contemplar, a través de José Alcrudo, el librero por excelencia del momento, apenas contenían imágenes de tan notorios creadores. Por lo tanto, el avanzado lenguaje recreado por Aguayo, Laguardia y Lagunas coincidió en el tiempo, en la *manera* y, sin duda, en calidad, solo que partiendo de supuestos y búsquedas muy similares. La diferencia entre la proyección que unos y otros alcanzaron radica en el nulo apoyo institucional que los *pórtico* recibieron, aunque pocos años después la abstracción se convirtiera en la tendencia artística a la moda, apoyada incluso por un cierto sector de la política artística oficial que vio en ella una forma de mejorar la imagen del franquismo en el exterior.

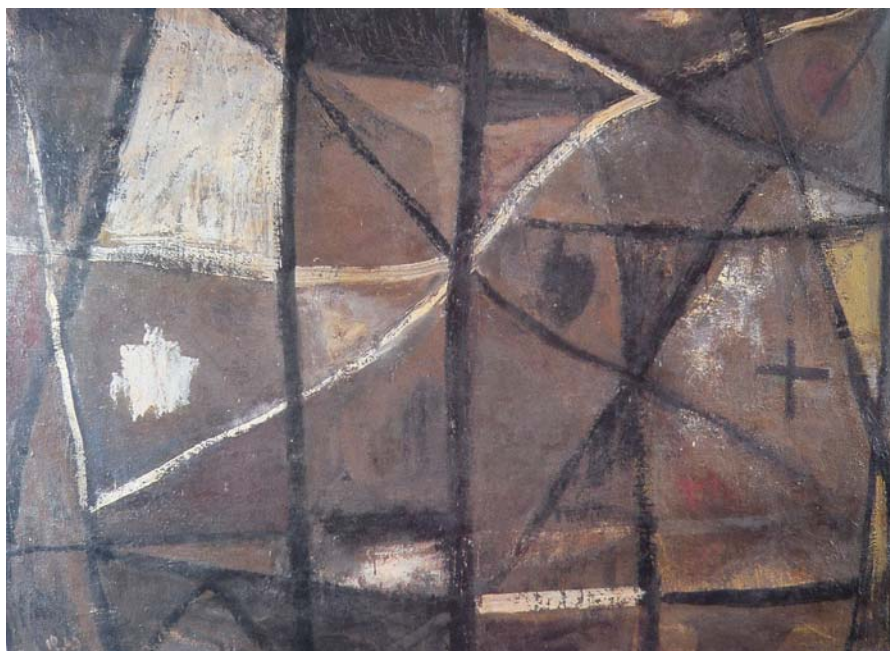


Fig. 23. Santiago Lagunas, *Reyes Magos*, 1949.

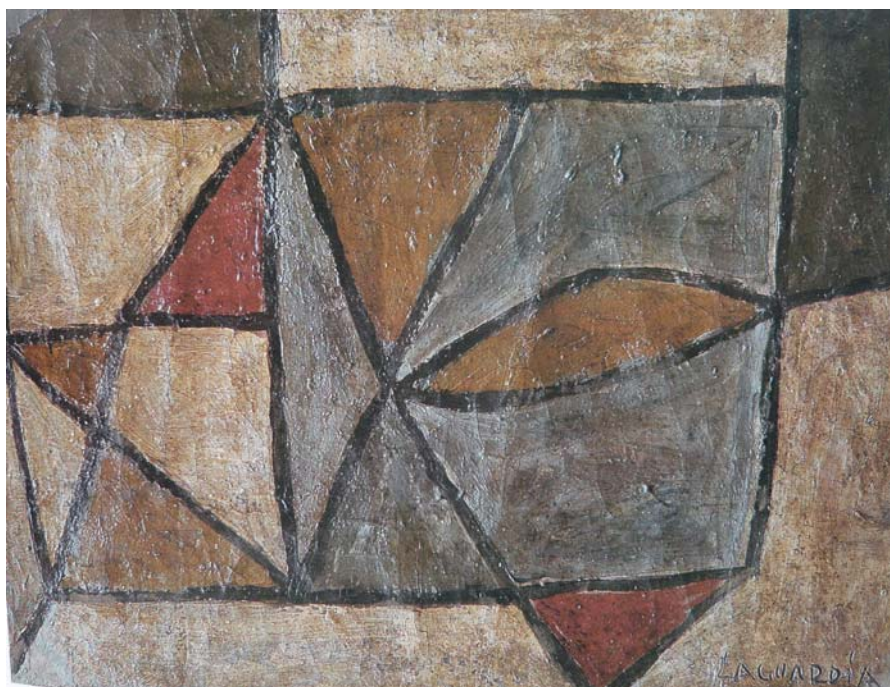


Fig. 24. Eloy Giménez Laguardia, *Bodegón*, 1950.

II. A MODO DE EPÍLOGO: EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO AL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO

En este contexto, la efervescencia creativa al otro lado del Atlántico, con la rutilante Nueva York a la cabeza, poco o nada difería del entramado plástico europeo.

Es más, la mayoría de los artistas mencionados mantenían una estrecha relación formal con sus colegas norteamericanos. Sirvan como ejemplo esos impresionantes *Personaje* o *Pancho Villa, vivo y muerto*, pintado en 1943 por Robert Motherwell [figs. 25 y 26], estrechamente vinculados con *Figura número 3* de Ennio Morlotti [fig. 17], *Niños que preguntan* de Appel [fig. 14] o *Formas aguzadas* de Santiago Lagunas; *Los paracutistas* de Baziotes [fig. 27], una composición muy en la línea de las pintadas por Bram van Velde o por Aguayo; la *Aparición* de Adolf Gottlieb [fig. 28] que evoca obras de Corneille, Lagunas...; o *Circuncisión*, pintado por Jackson Pollock en 1948 [fig. 29], que mantiene claras semejanzas con ciertos lienzos de los expresionistas abstractos europeos.

Coincidencias formales más que evidentes, tanto como lo fueron sus fuentes de inspiración. Me refiero al surrealismo del que bebió ese influyente grupo de pintores, en especial a partir de las propuestas que Ernst, Masson o Matta, entre otros, trasladaron al nuevo continente en su exilio político; una influencia reconocida no solo por algunos de sus mejores teóricos, entre los que sobresale Greenberg, sino también por los propios integrantes de la Escuela de Nueva York como Adolf Gottlieb, quien en una entrevista con Bonnie Kashin afirmaba «... Au début des années 1940, j'étais très influencé par le surréalisme et je procédais par association libre, ce qui était l'une des techniques des surréalistes. Je plaçais des images dans les compartiments de mes tableaux à la manière de l'écriture automatique... J'admirais Miró, le premier Dalí, Max Ernst, et bien sûr l'automatisme de Masson. A la même époque, Rothko peignait aussi des sujets mythologiques, en partie abstraits et en partie surréalistes...»⁴⁸. Al magisterio indiscutible ejercido por Pablo Picasso, convertido para algunos de sus integrantes en referencia esencial; fue el caso de Jackson Pollock quien, tras contemplar el famoso *Guernica* en su puesta de largo neoyorkina en 1938, no dudó en servirse de sus postulados a lo largo de los años cuarenta. También al uso del automatismo, del primitivismo...

Y coincidencias conceptuales también. Porque los jóvenes y airados norteamericanos sentían, al igual que los europeos, una imperiosa necesidad por construir un nuevo lenguaje que destronase, de una vez por todas, la hegemonía del regionalismo que, todavía en 1938, exhibía el Whitney Museum of Modern Art de Nueva York. Defendían una nueva forma de expresión capaz de representar el espíritu transgresor, moderno, que les caracterizaba. Un nuevo lenguaje que, al igual que sucedió en el territorio europeo, contó no solo con

⁴⁸ Vid. *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York. De Tanguy a Pollock*, Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2000, p. 153.



Fig. 25. Robert Motherwell, *Personaje*.



Fig. 26. Robert Motherwell, *Pancho Villa, vivo y muerto*, 1943.



Fig. 27. William Bazotes, *Los paracutistes*, 1944.

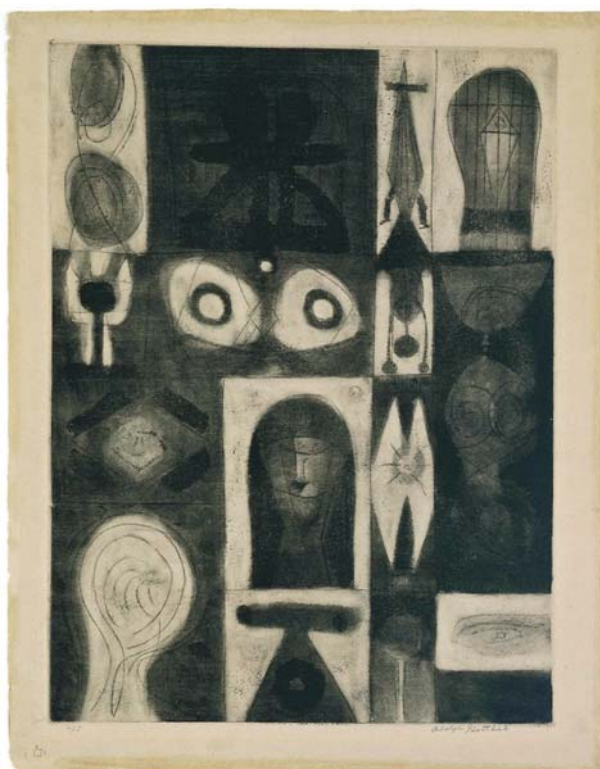


Fig. 28. Adolf Gottlieb, *Aparición*, 1945.



Fig. 29. Jackson Pollock, *Circuncisión*, 1948.

el firme apoyo de la crítica y el coleccionismo más avanzado, sino con el que, por motivos diferentes a los que propiciaron su auge en el viejo continente, les brindaron tanto la política gubernamental como cierto importante sector financiero⁴⁹.

Norteamérica deseaba mostrar al mundo su hegemonía; también en el terreno artístico y desbancar, como así sucedió, a la mítica París como centro neurálgico de la creación.

Con todo ello y por todo ello, el expresionismo abstracto nacido en 1945 no solo varió el rumbo del gusto, sino que se convirtió en el portaestandarte vital y político del nuevo mundo que emergió tras la Segunda Guerra Mundial, también al otro lado del Atlántico.

⁴⁹ Sobre el apoyo institucional recibido por el expresionismo abstracto norteamericano *vid.* el sugerente ensayo de SAUNDERS, Frances Stonor, *La CIS y la guerra fría cultural*, Madrid, Editorial Debate, 2001.

EL GUSTO EN VESTIDOS: LOS ORÍGENES DE LA MODA DE AUTOR

LOURDES CERRILLO RUBIO
Universidad de Valladolid

INTRODUCCIÓN

Fueron los grandes escritores del siglo XIX los primeros en formalizar sus reflexiones en torno a la indumentaria y la moda e intentar así traducir, de manera inteligible, el sentido emblemático del vestir¹. Thomas Carlyle [fig. 1] titulaba uno de los capítulos de su libro *Sartor resartus* bajo el sugerente epígrafe de «El mundo en vestidos»², mediante el cual demostraba estar convencido del carácter simbólico de los trajes; unos años antes, Balzac había incidido en esta cuestión e igualmente en la importancia que para mejorar el gusto de la sociedad tenía el hecho de pensar las cosas de la vida, porque en ellas imprimimos nuestras costumbres y pensamientos³. Este universo tangible y cotidiano –en el que el vestido tenía un protagonismo especial– contribuía, de la misma manera que las ideas y la experiencia, a configurar el imaginario cultural⁴ de cada época, y en las transformaciones de este imaginario, sobre todo en las llevadas a cabo por la moda, encontró Baudelaire uno de los principales referentes del mundo moderno⁵.

La inédita distinción teórica concedida a la moda por los citados autores podemos explicarla teniendo en cuenta el contexto del pensamiento ilustrado y su recuperación de una cualidad un tanto olvidada: la del gusto, facultad primordial de los seres humanos, gracias a su potencial capacidad para elaborar juicios estéticos⁶. Debido a las particularidades de su condición, frente al gusto

¹ Estos temas se han desarrollado más ampliamente en el libro: CERRILLO RUBIO, Lourdes, *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*, Madrid, Siruela, 2010.

² CARLYLE, Thomas, *Sartor resartus*, Barcelona, Alba, 2007, pp. 59-67.

³ BALZAC, Honoré, *Tratado de la vida elegante. Historia y fisiología de los bulevares de París*, Madrid, Editorial América, 1919, p. 37.

⁴ DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000, pp. 9-10.

⁵ BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.

⁶ FERRATER MORA, Jaime, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 1.412-1.414.

nos encontramos ante una categoría «escurridiza y compleja»⁷ cuya vindicación, no obstante, vino a ennoblecer el mundo de los objetos –al cargarlos de sentido– y también a valorar la sensibilidad de los individuos reforzando de esta manera la propia identidad, tan querida por los románticos. Puede, por tanto, que tradicionalmente haya resultado difícil definir la categoría del gusto, pero lo que hoy resulta claro es el hecho de que en su valoración se encontraba el origen de todo un «movimiento estético», encauzado a embellecer la vida europea desde mediados del siglo XIX, hasta la finalización de la Belle Époque. Gusto y moda aparecerán a partir de estos momentos indisolublemente unidos y, posteriormente, interpretados desde diversos planteamientos metodológicos, que enriquecerán la comprensión de estos dos importantes fenómenos, indudablemente vertebradores de las sociedades modernas. En este sentido, nuestra aproximación al tema está dirigida a plantear un marco cultural interpretativo de estas cuestiones y a deslindar los cauces que propiciaron la aparición, a mediados del siglo XIX, de la figura del modisto como artista e «inventor» del gusto en la moda⁸.

EL GUSTO Y LA CREATIVIDAD DE LA MODA

Entre los meses de noviembre y diciembre de 1863, el periódico parisino *Figaro* publicaba, bajo el formato de *feuilleton*, *Le Peintre de la vie moderne*, donde Charles Baudelaire realizará una apología de la moda absolutamente terminal. En ella planteaba, junto a otras muchas e importantes valoraciones, las reflexiones que la contemplación de las láminas de moda de la revista *Journal des dames et modes* [fig. 2] le habían inspirado. Estas ilustraciones de alta calidad, realizadas por pintores y dibujantes de la talla de Horace Vernet y Paul Gavarni, sugirieron al escritor lo siguiente:

Tengo frente a mí una serie de grabados de modas que comienza con la Revolución y termina más o menos con el Consulado. Esos trajes, que hacen reír a mucha gente irreflexiva, a esa gente grave sin verdadera gravedad, presentan un encanto de naturaleza doble, artístico e histórico. A menudo son bellos e ingeniosamente dibujados; pero lo que en la misma medida tiene tanta importancia para mí, y lo que me hace feliz, es encontrar en todos o en casi todos, la moral y la estética de la época⁹.

⁷ STEINER, George, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 2007, p. 80.

⁸ Especialmente orientadores de nuestra visión del tema han sido estudios de carácter muy distinto, aunque todos ellos innovadores y sumamente enriquecedores del panorama metodológico como lo son: LAVER, James, *Taste and Fashion. From the French Revolution to the Present Day*, London, George G. Harrap and Company LTD, 1948; BOZAL, Valeriano, *El gusto*, Madrid, Visor, 1999; BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2006; y LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1993.

⁹ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 76.

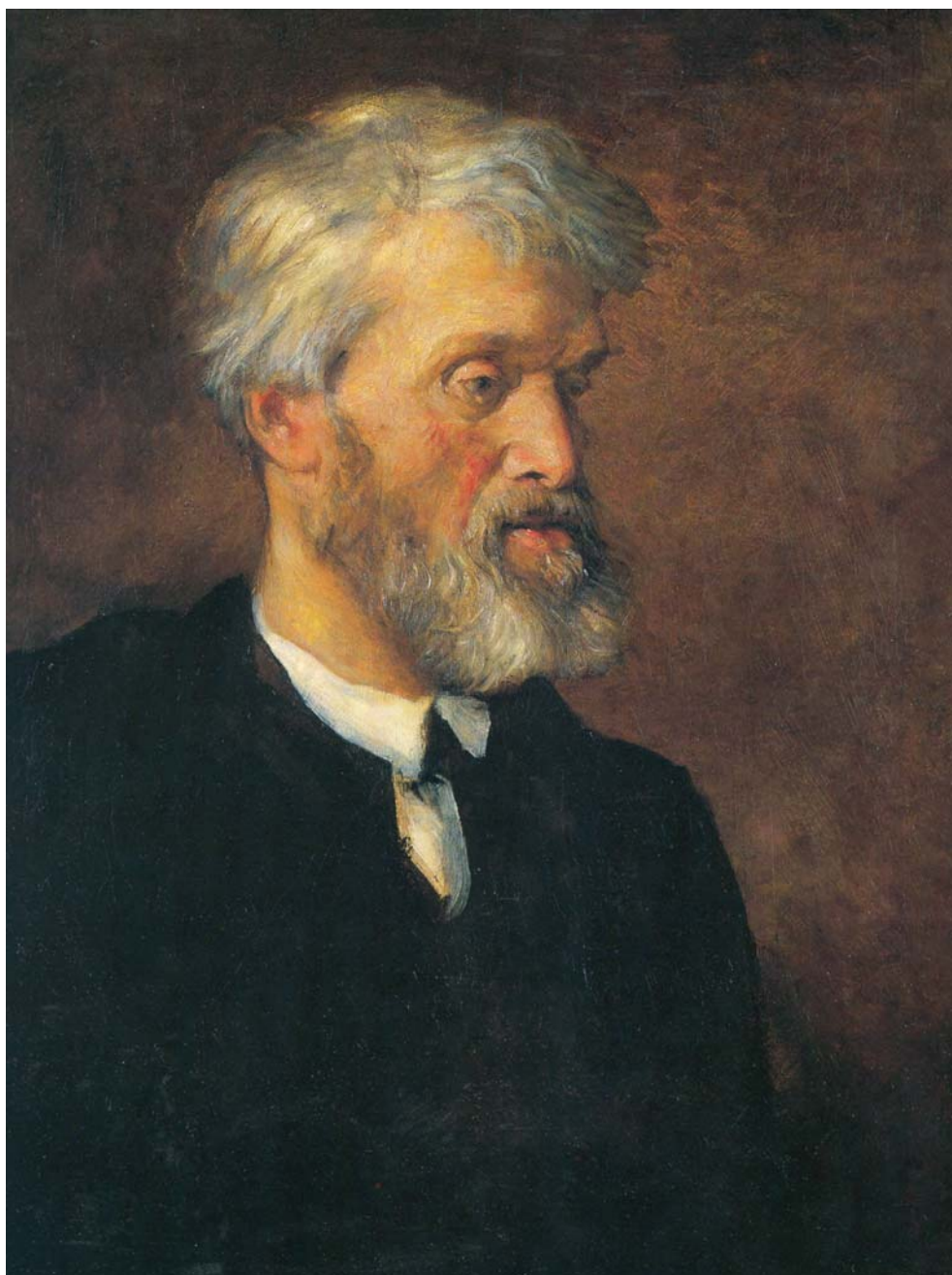


Fig. 1. G. F. Watts, *Retrato de Thomas Carlyle*, 1877.

La originalidad de un gusto nuevo mostrado por las imágenes de moda, que tanto fascinaron a uno de los más deslumbrantes «padres de la modernidad», era consecuencia de las profundas transformaciones llevadas a cabo en el ámbito cultural y social por el mundo ilustrado y la sensibilidad romántica, cuyas sucesivas expresiones políticas comenzarán con el estallido de la Revolución Francesa. Por lo que respecta a la moda, dos vectores de la Revolución, concretamente los referidos a la libertad e igualdad –de y entre los individuos– serán determinantes a la hora de promocionar el gusto y la creatividad como facultades propias de la condición humana, ahora apoyadas institucionalmente. De tal forma que, el 29 de octubre de 1793, la Convención Nacional declaraba el principio universal de libertad indumentaria mediante un decreto según el cual ninguna persona podría obligar a ningún ciudadano a vestir de manera particular, siendo cada uno libre de llevar la vestimenta más conveniente a su sexo¹⁰.

La última ordenanza relativa al traje había sido impuesta por Luis XVI en uno de los momentos más críticos de su Gobierno, estipulando diferentes indumentarias para los representantes de cada estado. El marcado contraste entre las capas bordadas en oro o los sombreros de plumas de los diputados nobles y los abrigos negros, sin adornos ni botones de los burgueses, evidenció las desigualdades, junto a la posición inferior de los reformistas¹¹. Reactivar el espíritu de las leyes suntuarias, haciéndolo expresivo de la jerarquía social, resultó una herramienta tal vez contraproducente y claramente ineficaz frente al poder liberador de los ideales ilustrados y a la emergente influencia de la moda. Promulgadas en Europa a partir de la Edad Media, las leyes suntuarias servían de mecanismo de control político, económico y social, dirigido a la protección de las industrias nacionales –restringiendo la importación de productos extranjeros– y a la codificación del lujo. De tal manera que el uso de ciertos tejidos, bordados, encajes, el empleo de algunos colores e incluso particulares hechuras en la ropa eran privativos de determinadas elites¹². A finales del siglo XVIII, las leyes suntuarias mantenían su vigencia, aunque el proceso histórico y el incremento del consumo hacían prácticamente inviable su aplicación, sobre todo en ámbitos urbanos, en los niveles superiores y medios de la sociedad, principales transgresores –gracias a sus posibilidades económicas– de estas normas. Cuatro años después de la ordenanza dictada por el rey, Mirabeau abolía la distinción de trajes, instituyendo la Revolución el derecho democrático a la moda. Pero esta ruptura capital con la tradición vestimentaria se llevaba a cabo en el seno de una sociedad que venía siendo paradigma de modelo cortesano en el contexto europeo, ejemplar, por tanto, de un cuidado extremo de la imagen y distinción personal. Dos factores

¹⁰ PERROT, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX siècle*, Paris, Fayard, 1981, p. 38.

¹¹ DESLANDRES, Yvonne, *El traje imagen del hombre*, Barcelona, Tusquets, 1987, pp. 198-199.

¹² PERROT, Philippe, *op. cit.*, pp. 31-32.



Fig. 2. «Vestido de baile», grabado de la revista *Journal des dames et des modes*, 1802.

determinantes en el nacimiento y evolución del gusto en la moda, cuyo desarrollo, durante el siglo XIX, se mostrará en ciertos aspectos deudor de pautas de comportamiento surgidas en la Corte de Luis XIV, establecidas durante el reinado de María Antonieta y en ocasiones reinstauradas por Napoleón.

Uno de los más férreos defensores de estas artificiosas prácticas reguladoras de la sociedad fue Luis XIV (1638-1715), quien supo utilizar de forma insuperable las leyes suntuarias en beneficio de su autoafirmación y de la prosperidad de su país. En realidad, estos fueron dos de los objetivos vertebradores de su reinado, haciéndolos efectivos gracias a la importante contribución prestada por el mundo del arte y las empresas artesanas. La idea de focalizar la atención política mediante la construcción de la fastuosa residencia de Versalles, no solo sirvió para controlar la Corte sino para generar, en torno a sus 10.000 componentes, una importantísima industria del lujo. El palacio y su espléndido entorno componían la sorprendente escenografía del poder, dispuesta para un desenvolvimiento cautivador y elegante de cortesanos y visitantes, cuyos movimientos debían estar pautados por la omnipresente etiqueta¹³. Destinada, en buena medida, a cubrir las necesidades de este mundo cortesano y sus imperativos referidos al «comercio de las apariencias», la actividad industrial y mercantil llevada a cabo por el gobierno de Colbert fue un auténtico motor de la economía del país e hizo de Francia el emblema del buen gusto en todo el mundo. Luis XIV se presentaba como su máximo exponente vistiendo trajes deslumbrantes, debido a la inusitada riqueza de los tejidos –auténticas telas-joya– bordados en oro y diamantes, acompañados por la calidad y colorido de los complementos. Hechos en su país, los encajes de Alençon, los terciopelos, satenes, brocados lioneses, los zapatos del maestro Lestage¹⁴, rezumaban opulencia causando la admiración de la Corte, la ciudad y los soberanos europeos dispuestos, ahora, a emular la imagen del rey que había desbancado la primacía hasta entonces ostentada por las cortes española e inglesa. Este es el ambiente que propició la aparición de una primera industria de la moda, cuya estructura empezó a perfilarse, al crearse, por orden de Luis XIV, el «gremio de modistas» en 1675 y gracias a otros componentes igualmente importantes. Se reconocía de esta manera el trabajo que venían desarrollando las costureras, por su cuenta o en talleres y lencerías, permitiéndoles diseñar vestidos, con la consiguiente labor de patronaje, hasta entonces reservada a los sastres. Adquieren también el mercado femenino «conveniente al pudor y la modestia de las mujeres y las hijas, que permiten hacerse vestir por personas de su mismo sexo, mientras que ellas lo juzguen apropiado»¹⁵. Su actividad quedaba ordenada en

¹³ GRUMBACH, Didier, *Histoires de la Mode*, Paris, Seuil, 1993, p. 16.

¹⁴ DEJEAN, Joan, *La esencia del estilo. Historia de la invención de la moda y el lujo contemporáneo*, San Sebastián, Nerea, 2003, p. 83.

¹⁵ GRUMBACH, Didier, *op. cit.*, p. 15.

cuatro categorías: modistas de trajes, de niños, de lencería y de accesorios, pero se les prohíbe tener telas en su tienda o hacer negocio con ellas. A la hora de configurar un incipiente tejido comercial, fueron de suma importancia la apertura de boutiques especializadas en productos de lujo como guantes, chales o zapatos, la publicación de la revista *Le Mercure Galant*, la edición de grabados de moda y la realización de muñecas articuladas, maniquíes vestidas con las últimas prendas, que empiezan a enviarse por Europa como medio de difusión de los estilos imperantes en la Corte¹⁶.

Tras la era barroca, diferentes hechos y sensibilidades impulsan una auténtica eclosión de la moda durante el período rococó, manifestándose en un acentuado y novedoso deseo de cambio y por lo tanto en el consiguiente uso pasajero de las prendas de vestir. En el terreno de los hechos, la coyuntura política, social y material se transforma sustancialmente como consecuencia del movimiento ilustrado y el nivel de control sobre la indumentaria pierde intensidad, ganando el vestido influencia en tanto elemento de prestigio de la imagen personal entre los comerciantes urbanos y la burguesía mercantil. De esta forma, la circulación y distribución de la riqueza contribuían a la modificación de la estructura social, teniendo estas alteraciones un inmediato reflejo en su correspondiente forma visual de expresión a través del traje¹⁷. Es también indudable que la desaparición de Luis XIV y su absolutismo político actuó como agente liberador en un proceso de cambio cultural, que la llegada de María Antonieta (1755-1793) acelerará de manera extraordinaria [fig. 3]. En principio, la reina parecía reeditar la estrategia de su antecesor, quien había utilizado la indumentaria como uno de los principales pilares de su autoridad, construyendo con ella una imagen poderosa de sí mismo. Sin embargo, la posición de María Antonieta poco tenía que ver con la del «rey sol», pues, en su caso, carecía por completo de autoridad oficial, sirviéndose de «las modas» para dotarse de un campo de dominio y acción tan específico como personal¹⁸; de esta manera, su imagen estará expuesta a la narrativa cambiante y temporal de la moda y al carácter efímero de su poder.

Cuando María Antonieta llegó a Versalles la importancia de las apariencias reinaba en pleno corazón de París, la oferta de productos dedicados a la «toilette» era sumamente variada y su refinamiento había visto nacer un nuevo grupo profesional, los «Comerciantes de modas», una comunidad independiente, dentro del complejo panorama gremial de los «Artes y Oficios de la Villa». Encargados de la venta de toda una serie de elementos de carácter ornamental

¹⁶ DEJEAN, Joan, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷ ENTWISTLE, Joanne, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 124 y ss.

¹⁸ SAPORI, Michelle, *Rose Bertin. Ministre des modes de Marie-Antoinette*, Paris, Institut Français de la Mode-Regard, 2003, p. 70.



Fig. 3. E. Vigée-Le Brun, *Retrato de María Antonieta*.

y accesorio entre los que podían figurar encajes, bordados, pasamanería, tules, muselinas, cinturones, puños, corbatas, pañuelos, capuchas, mantillas, capas y toquillas, los comerciantes de modas se ocupaban fundamentalmente de la disposición de estos innumerables adornos en el vestido y de la elección de los complementos adecuados. Estos profesionales eran en realidad los que diseñaban o componían la imagen de sus clientas, un grupo de elite dentro del sector de la costura que coordinaba los trabajos de los talleres dedicados a la realización técnica del traje y tenía a su cargo todos los componentes no necesarios en la ropa, de forma que el «quelque chose en plus» parecía ser el lema de sus establecimientos [fig. 4]. En ese «algo más» recaían funciones como la seducción, distinción y singularidad, un lujo innecesario aunque imprescindible en el ejercicio de poder desplegado por el arte de vestir. Los comerciantes de modas atesoraban las claves de ese dominio, pues gracias a su falta de limitaciones corporativas poseían plena libertad en un trabajo consistente en armonizar conjuntos, formas, colores, en adornar y saber dotar de originalidad a trajes muy similares. La particularidad que diferenciaba a este especial y ventajoso gremio,



Fig. 4. «Comerciantes de modas», grabado de la *Enciclopedia de Diderot y Alambert*, siglo XVIII.

en el conjunto de los oficios dedicados a las empresas indumentarias, fue la de estar al cargo de introducir novedades en el estilismo del vestir, apropiándose, así, de una de las cualidades esenciales, tal vez la más genuina, de la dinámica de la moda. Calificados por sus contemporáneos de «poetas» y «grandes directores del gusto»¹⁹, se consideraban los arquitectos de la profesión, mientras que en los sastres y modistas recaían tareas de tipo artesanal. El gusto suponía la propiedad sustantiva de estos profesionales, concretamente su excelencia, pues ella demostraba un discernimiento admirable a la hora de conjugar sentido y sensibilidad, poniendo en juego las más nobles facultades del ser humano. Debido a su alta significación, el tema del gusto se estaba convirtiendo en auténtico referente social y cultural, motivo de indagación teórica por parte de filósofos e ilustrados. Voltaire, en su definición para el *Diccionario Encyclopédico*, se aproxima al Gusto vinculándolo al sentimiento «de las bellezas y los defectos de todas las artes»²⁰, concediéndole mayor entidad al tema Edmund Burke quien, advirtiendo de las dificultades que entrañaba su idea, lo interpreta como «aquella facultad o facultades de nuestra mente, que se ven influenciadas por, o que forman un juicio acerca de, las obras de la imaginación y de las artes elegantes»²¹. El gusto representaba, por lo tanto, una cualidad imprescindible en los procesos creativos o experiencias estéticas y, aunque parece admitir, con Montesquieu, la existencia de un gusto natural, valora más el adquirido, porque el gusto es común a todo el género humano, pero no igual, susceptible por lo tanto de mejorar. «Exactamente en la misma medida que mejoramos nuestro

¹⁹ *Ibidem*, p. 25.

²⁰ GRAS BALAGUER, Menene, «Estudio Preliminar», en BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987, p. XV.

²¹ *Ibidem*, p. 19.

juicio, ampliando nuestro conocimiento, mediante una atención constante a nuestro objeto y mediante un ejercicio frecuente»²². En este sentido, al calificar a los comerciantes de modas con el título de «directores del gusto» se otorgaba a su trabajo una dimensión creativa y reconocimiento artístico excepcionales.

La representante más prestigiosa de esta corporación fue Rose Bertin (1747-1813) [fig. 5] dueña de «Au Grand Mogol», establecimiento a medio camino entre las boutiques y los futuros almacenes de novedades del siglo XIX. Decorado con sumo esmero, una importante galería de retratos y el cartel en el que se anunciaba como «Marchante de modas de la reina» añadían seriedad y profesionalidad al sugestivo reclamo oriental del nombre de la tienda. En sus dependencias trabajaban unos treinta empleados al mando de Rose Bertin, cuyas cualidades para la elección de tejidos y el adorno hacían de ella, según numerosos testimonios literarios, la mayor creadora de modas de su tiempo. Al servicio de María Antonieta desde su llegada a la Corte, influyó de manera determinante en los gustos de la reina, pues poseía, además del genio creador, la autoridad necesaria para imponer sus opiniones y una clara conciencia de su valor por la que reclamaba ser pagada como si se tratase de una artista²³. Ambiciosa y persuasiva, María Antonieta la nombró «Ministre des Modes», cargo que no respondía a un simple capricho, sino a la pura lógica del mecanismo de dominio en el que la propia reina había convertido la moda. Vestir siguiendo sus criterios, compartir la información sobre las novedades, mostrar, en definitiva, especial interés por estos temas repercutía directamente en la posición otorgada por la soberana a los miembros de su Corte. Pero además, la moda era también para María Antonieta un ámbito de realización personal, similar al conquistado en los «salones» por las mujeres ilustradas. En este sentido, resulta muy significativo el hecho de que fuese la primera en adoptar las modas de inspiración inglesa, elogiadas por su apreciado Jean-Jacques Rousseau, quien encontraba en aquellos trajes una libertad de movimientos comparable a la permitida por la constitución de aquel país²⁴. Sus paseos por el Bosque de Bolonia, con traje de amazona, los vestidos de delicada muselina blanca, conocidos con el nombre de «chemise» de la reina, las pamelas de paja, los redingotes de corte masculino con los que aparecía en los retratos realizados por Elisabeth-Louise Vigée Le Brun, suponían una provocación criticada y comentada en círculos oficiales²⁵. Porque la nueva imagen de la reina no solo minaba la autoridad del «traje a la francesa» sino que se mostraba plenamente acorde con

²² *Ibidem*.

²³ SAPORI, Michelle, *op. cit.*, pp. 58 y ss. DELPIERRE, Madeleine, *Historia de la moda*, Madrid, ESINE, S.A., 1992, pp. 84-85.

²⁴ Catálogo de la exposición *Modes en miroir. La France et la Hollande au temps des Lumières*, Paris, Musée Galliera, Paris Musées, 2005, pp. 50-53.

²⁵ MACKRELL, Alice, *Art and Fashion. The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*, London, Batsford, 2005, p. 38.



Fig. 5. J. F. Jainet, *Retrato de Mlle. Bertin*.

modernos ideales de corte político e intelectual, participando del gusto inglés, de la anglomanía del momento. La indumentaria no era sino un mero componente de un fenómeno de mayores dimensiones, cuya influencia estaba ganando terreno en toda Europa y llevando, también a los hombres, a sustituir la casaca bordada por el frac de colores lisos²⁶.

Si las tendencias inglesas daban, en los años ochenta, el tono a París, hizo falta la adopción de su estilo por parte de María Antonieta para difundirlo por el continente, pues para ello se necesitaba el escenario por excelencia, aquel en el que la moda se vivía con desmesurada pasión. Algo constatado por los viajeros que acudían a la capital francesa bajo el reclamo de sus maravillas arquitectónicas o culinarias y el avanzado nivel de la literatura, el pensamiento o la moda. En este sentido, la marquesa de Caraccioli aporta un testimonio claramente explícito, en su *Viaje de la razón* de 1772: «Estar en París sin ver las modas es exactamente cerrar los ojos. Las plazas, las calles, las tiendas, los equipajes, los vestidos, las personas, todo es moda. Un traje de quince días se considera viejo por las gentes del “bel air”. Ellas están deseosas de telas nuevas, de encuadernaciones inéditas, de sistemas modernos, de amigos del día. Mientras una moda surge, la Capital se vuelve loca y nadie sale si no está decorado con los nuevos adornos»²⁷. La moda se había convertido en un espectáculo del que todo el mundo quería participar, aunque sus protagonistas principales eran María Antonieta y Rose Bertin, quienes estrechaban abiertamente los lazos entre moda y poder. El 5 de marzo de 1779 se producía una clara escenificación frente «Au Grand Mogol». Situado en el número 26 de la calle Richelieu, los reyes, al regresar de Notre-Dame, redujeron el paso del cortejo para saludar y aplaudir desde su carroza a la dueña de la tienda que, asomada al balcón con algunas empleadas, responde mediante sucesivas reverencias; en ese momento, los cortesanos componentes del séquito de 28 carrozas, secundan el gesto de los reyes y Rose Bertin, entusiasmada, acepta esta distinción²⁸. En el mundo de la moda existía desde entonces la figura de un maravilloso regidor, que empezó siéndolo de la reina María Antonieta. Si la cultura cortesana impuesta por Luis XIV había dejado entre sus legados el florecimiento de la industria de la moda, la especial sensibilidad de la reina dotó a esa industria de un orden estético al reconocer, en su modista, a la «ministra de la moda» o, lo que es lo mismo, la «directora del gusto» según consideración de sus contemporáneos.

Diez años después de producirse esta escena junto a la Plaza Real, los acontecimientos revolucionarios cambiarán por completo todas las circunstancias de

²⁶ *Modes en miroir, op. cit.*, p. 53.

²⁷ PERROT, Philippe, *op. cit.*, p. 35.

²⁸ SAPORI, Michelle, *op. cit.*, p. 15.

la vida, alterando significativamente la moda. Los vínculos se establecen, a partir de estos momentos, con un poder distinto, democrático y popular que destierra rápidamente los signos del Antiguo Régimen. Las pelucas, vigentes desde Luis XIII, son sustituidas por el pelo natural, largo y alborotado según el grado de rebeldía; el calzón de seda da paso a los pantalones campesinos y con la desaparición de miriñaques y corsés se destrona, por un tiempo, el «traje de corte». La moda comienza, durante los primeros años revolucionarios, a dotarse de su auténtica condición moderna, en la que los modos se asumen de manera anónima y colectiva, de forma libre e individual, propiciando un tipo de creatividad marcadamente subjetiva. Una manera de proceder que no se ajusta a ninguna norma ni signo jerárquico, sino, en cualquier caso, al espíritu del tiempo, adoptando en ello formas de comportamiento surgidas en el seno del movimiento romántico. En buena medida expresión cultural de la Revolución, el Romanticismo compartía con ella idéntico amor por la libertad, por un principio cuya puesta en acción resultaba imprescindible para acabar con las viejas tradiciones y dotar de nuevos valores a la sociedad. En este sentido, romanticismo y revolución serán capaces de imprimir en los hábitos personales estilos inconformistas, definiendo en la esfera del vestir ámbitos de permanente e indeleble vanguardia²⁹ [fig. 6].

Este panorama abierto y amparado por los decretos revolucionarios transformó el rutinario gesto de vestirse en un hecho político expresivo de adhesiones, desacuerdos o propuestas alternativas sumamente originales. A los animados colores de los chalecos de rayas, pañuelos y gorros rojos de los «sans-culotte» jacobinos, se oponía el color negro de los «contrarrevolucionarios», sus chalecos estampados con motivos heráldicos, las corbatas y escarapelas blancas o el frac claro de los «constitucionales». Las mujeres hacían un uso especial de los colores rojo, azul y blanco, de bandas bordadas con los lemas de la Revolución, diferenciando, incluso, en la forma de atar sus sombreros maneras «a la patriota» o «a la ciudadana»; la seda, el brocado, el terciopelo, los tacones altos y los lunares postizos desaparecieron sustituyéndose las joyas verdaderas por piezas metálicas, cristales de colores o piedritas, supuestamente, de la Bastilla. Las indumentarias más extravagantes llegaron con el Directorio y correspondieron a los «incroyables» y las «mervilleuses», entre las que tuvo un papel principal la española Teresa Cabarrús. Personaje popular durante los años de la Revolución, esposa de Tallien, vestía de forma estrafalaria el llamado «traje a la salvaje» con cortes a los lados, pulseras en las piernas, anillos de diamantes en los pies, guantes largos y exageradas viseras. Los «increíbles» personalizaban el corte de sus cabellos, llevaban también enormes sombreros y diversos complementos, monóculos, gafas, varios relojes, varitas y exageraban enormemente la corbata, los cuellos de las levitas, completando su imagen con vistosos chalecos, medias

²⁹ VAUGHAN, William, *Romanticismo y arte*, Barcelona, Destino-Thames and Hudson, 1995, p. 266.



Fig. 6. Louis-Léopold Boilly, *Punto de encuentro*, ca. 1801.

de lunares y estampados llamativos³⁰. Toda esta diversidad y riqueza de tendencias animaron al abad de la Mésengère a editar el *Journal des dames et des modes*, que, como hemos visto, despertarán, décadas después, en Baudelaire un apasionado interés por la moda y el estudio de su historia.

La afirmación de la subjetividad corrió casi paralela a otro logro cultural consolidado por la acción política. Nos referimos a la incidencia que para la evolución de la moda tuvo la abolición de los gremios llevada a cabo por el gobierno revolucionario, liberando de esta manera al ejercicio profesional de normas y condicionamientos corporativos. Hippolyte Leroy, peluquero ocasional de María Antonieta y comerciante de modas, reparó en las posibilidades de esta disposición creando la más prestigiosa casa de modas parisina hasta su desaparición en los años veinte. Por primera vez podían reunirse en un mismo establecimiento diferentes funciones del proceso de elaboración de los vestidos como la venta o adquisición de los tejidos, diseño de hechuras, confección y complementos³¹. Se ampliaba de forma notable el modelo comercial dedicado a las novedades de la época de Luis XIV, manteniendo el aire suntuoso y lujoso con el que habían nacido. Para poner en marcha esta costosísima empresa, Leroy aprovechó el momento coyunturalmente propicio

³⁰ BEAULIEU, Michèle, *El vestido moderno y contemporáneo*, Barcelona, Colección ¿qué sé?, 1987, pp. 102-110.

³¹ GRUMBACH, Didier, *op. cit.*, pp. 15-16.

de los comienzos de la etapa imperial, consiguiendo el encargo de la realización de los vestidos que, tanto Josefina como su séquito de damas, lucirán en la ceremonia de Coronación, celebrada en la capilla de Notre Dame, el día 2 de diciembre de 1804 [fig. 7]. A la hora de acometer esta importante misión, el comerciante de modas se asoció con la célebre modista Madame Raimbault y tuvo que aceptar una especial imposición imperial, la de trabajar a partir de los diseños ideados por el pintor Jean-Baptiste Isabey, para el



Fig. 7. J. L. David, *Coronación de Napoleón y Josefina*, 1804.

conjunto de la indumentaria de la Coronación. Alumno del admirado David, y él mismo excelente retratista, Isabey gozaba de enorme popularidad en los medios artísticos, en un ambiente de abierta relación entre las diversas disciplinas que configuraban el mundo cultural y social. Seguramente por ello, por expreso deseo de Napoleón, estuvo al cargo, junto a su maestro, de la preparación de la ceremonia, cuya puesta en escena debía cautivar la imaginación de todos los parisinos³². Los vestidos de Josefina y su Corte confirmaron el éxito del estilo Directorio, configurado a base de delicadas túnicas de muselina blanca que aportaban a la silueta femenina la elegancia de las columnas griegas. Había nacido el primer estilo moderno, cuya estética se nutría no solo del modelo clásico, sino también de fuertes dosis de actualidad. La ligereza pre-liberty de los vestidos ingleses, las notas ingenuas de la ropa colonial o el exotismo de los, muy buscados, chales de cachemira, contribuyeron igualmente a suplantar los corsés y miriñaques de la indumentaria popular y cortesana, permitiendo al cuerpo, después de cuatro siglos, moverse con plena libertad. El vestido expresaba la naturaleza de los cambios adoptando formas nuevas, a cuya definición había contribuido notablemente la creatividad de los artistas plásticos. Una vez establecido como modisto de Josefina, Leroy demostró estar al corriente de esta innovadora lección de su tiempo, solicitando la estrecha colaboración de su amigo el pintor Garneray, quien le proporcionó series de dibujos basados en los frescos de Pompeya y la estatuaría del Louvre, utilizándolos como fuente primordial de inspiración, en los diseños realizados para las emperatrices y otras casas reales europeas³³. Leroy y Bertin dieron fama y prestigio a la profesión, motivando que jóvenes de diferentes países comenzasen a acudir a París para aprender el arte de la moda, de igual manera que estaba ocurriendo en la escena de las artes plásticas, donde la capital francesa comenzaba a sustituir a Roma como centro artístico internacional.

La injerencia de Napoleón en materia indumentaria no se limitó al hecho puntual de la Coronación, introduciendo nuevas costumbres relativas a la imagen corporativa e individual. Directorio, Consulado e Imperio le habían llevado a valorar el traje como expresión del estado de la sociedad y por lo tanto a considerar sus posibilidades de manipulación, convirtiéndolo en instrumento político; por ello, la indumentaria tomará parte activa, junto a las artes visuales, en la enorme tarea de dar forma a la sociedad francesa, superando cismas y facilitando su control. El primero en recibir una atención especial fue el ejército para el que Napoleón ordenó la realización de uniformes especiales, implicando en su diseño al pintor Jacques-Louis David (1748-1825) que sabrá

³² BOIME, Albert, *Historia social del arte moderno. 2. El arte en la época del bonapartismo 1800-1815*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 30-37.

³³ DELPIERRE, Madeleine, *op. cit.*, pp. 101 y ss.

dotarlos de formas atrevidas resaltando así el valor de los soldados y el prestigio de las tropas. La gigantesca reorganización política y administrativa llevada a cabo durante su mandato, tuvo también expresión en los llamados uniformes de cargo, dedicados a dignificar las tareas ejercidas por cónsules, ministros, consejeros de estado, senadores, ampliándose progresivamente a las funciones más diversas³⁴. Esta sistemática utilización de políticas indumentarias, entre las que igualmente se incluyen las dirigidas a la recuperación de la vida cortesana y la industria del lujo, impregnará de funcionalismo la orientación del vestir, especialmente en lo concerniente a la moda masculina, marcando una tendencia que irá generalizándose durante el siglo XIX. De igual manera, quedarán claramente separados los trajes oficiales, para los que se reserva la dimensión más ornamental del atuendo, y el vestir urbano, en el que se busca una marcada sencillez en buena medida reflejo de ideales revolucionarios. Por eso, frente a la recargada artificiosidad del Antiguo Régimen, ahora se prefiere la simplicidad de líneas clásicas para el vestido femenino, encontrando los hombres una mayor naturalidad en el comfortable estilo británico. En este sentido, el reinado de Napoleón puso de manifiesto cuestiones sumamente interesantes como el pragmatismo de la moda para adaptarse a situaciones muy diferentes, su gran facilidad a la hora de fusionar inspiraciones distintas y la capacidad para reconocer, por encima de rivalidades políticas, el papel jugado por el estilo inglés, sobre todo en la configuración de la imagen masculina moderna³⁵.

Junto a París, la primacía de Londres en el contexto cultural europeo era incuestionable, afianzándose notablemente su posición en este tránsito entre los siglos XVIII y XIX. Por lo que respecta a la indumentaria y la moda, el protagonismo inglés venía subrayado por factores de índole diversa, resultando el más evidente el de su temprana revolución industrial, en buena medida originada a raíz de la mecanización de los procesos de producción textil, a la apertura de talleres y fábricas dedicadas al sector³⁶. Precisamente, la elaboración masiva de lino y algodón, al tratarse de tejidos utilizados muy pronto en Inglaterra tanto para la ropa de casa como personal, había incrementado la productividad suponiendo un importante revulsivo a la hora de poner en marcha dicha revolución. Partiendo de una gran riqueza de materias primas, en buena medida de origen colonial, la confección en serie surge pronto y progresará con rapidez apoyándose en el dominio tecnológico inglés, en la maestría del diseño de patronajes, así como en la excelencia de sus técnicas de sastrería, situándose Inglaterra a la cabeza del comercio textil mundial durante todo el siglo XIX. Pero en la aparición e influencia de un estilo propio, sobre todo en lo relativo al universo

³⁴ *Ibidem*, pp. 95-97.

³⁵ LAVER, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 149-155.

³⁶ ENTWISTLE, Joanne, *op. cit.*, pp. 254 y ss.

masculino, fueron decisivos, de la misma manera que había ocurrido en París, otras causas y personajes.

Pionera en la Revolución Industrial, Londres lo había sido también en la adopción de regímenes democráticos, acometiendo de forma coetánea profundos procesos de remodelación urbanística [fig. 8]. Prácticamente reconstruida tras el incendio de finales del siglo xvii, la ciudad de Londres irá ofreciendo, a partir de aquellas fechas, nuevos escenarios al ciudadano moderno quien, de manera paralela, adquiere un papel principal en el devenir social de su propia existencia y su vida pública. Ambas se desenvuelven teniendo como marco planimetrías de tipo reticular, junto a magníficos parques, amplias plazas y las no menos espectaculares zonas porticadas, que dotarán no sólo a la metrópoli, también a otras bellas ciudades como Bath, de fisonomías singulares, a la vez dinámicas y sutuosas. Se trataba del perfil moderno de la ciudad en el que los rasgos cortesanos adquirirían un sesgo más secular caracterizado por el pintoresquismo de sus jardines y la racionalidad de las largas avenidas. Elementos canónicos del entramado urbano, dispuestos para facilitar las actividades llevadas a cabo por los nuevos habitantes la ciudad, de los individuos anónimos en busca de su destino. La moda se ocupará de vestir la condición, aspiraciones, sueños de estos personajes, de expresar su autenticidad o artificio y conectarlos con el acontecer contemporáneo³⁷. Exponente perfecto de los estrechos vínculos entre urbanismo, sociabilidad y moda, el arquitecto John Nash (1752-1825) tendrá una intervención definitiva en la configuración del moderno Londres, al crear algunas de sus principales señas de identidad como Regent's Park, Regent Street, Trafalgar Square y las lujosas viviendas de Cumberland Terrace³⁸. Dotadas de un acusado componente escenográfico, sus obras mimetizaban imaginarios y hermosos telones de fondo, dispuestos a enmarcar y dignificar la vida cotidiana, en la que el gusto neoclásico encontraba su continuidad en la elegancia romántica, con un epíteto particular, el de dandismo, y una figura representativa, la del capitán George Brummell (1778-1840) [fig. 9]. Nacido en el seno de una familia acomodada, estudiante en Eton y Oxford, realizó una corta carrera militar, en la que escala rápidamente posiciones debido a una marcada seguridad en sí mismo y a su facilidad de palabra; sin embargo, prefirió la animada vida londinense, dedicándose en la ciudad a construir una imagen personal, básicamente original, dirigida a despertar la fantasía y admiración de los demás. En su indumentaria, los elementos distintivos provenían del mundo aristocrático rural, siendo evocadores de las espléndidas «country house» inglesas, y representativos de una manera de vestir alejada de los modos cortesanos³⁹. Botas altas de cuero, ajusta-

³⁷ KÖNIG, Renè, *La moda en el proceso de civilización*, Valencia, Engloba, 2002, pp. 167-184.

³⁸ PEVSNER, Nikolaus, *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1968, p. 38.

³⁹ LAVER, James, *op. cit.*, p. 150.

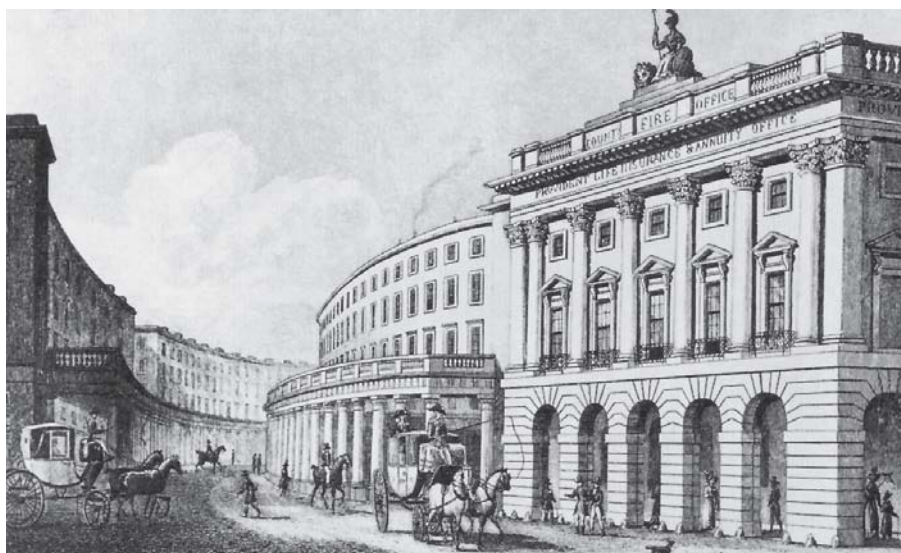


Fig. 8. T. Shepherd, *Regent Street*, 1828.



Fig. 9. Jonh Cook, *Retrato de «Beau Brummell»*, ca. 1798.

dos pantalones de montar, levita entallada, sombrero de copa, suponían la base de su indumentaria, a la que él añade estilismos personales en la complejidad de las corbatas, calidad y prestancia de los tejidos o sobriedad de los colores: blanco, beige, color cuero para las camisas y pantalones; azul marino y verde para el día, negro para la noche en las levitas, iluminadas por el amarillo de los chalecos y el rosa de los guantes. Gracias a su exquisito y calculado «atrezzo», Brummell conseguirá formar parte del círculo de confianza del Príncipe de Gales y las simpatías de personalidades como Lord Byron, introduciendo en el panorama social un componente marcadamente heterodoxo, al cifrar el valor de los hombres en la apariencia personal, expresiva, en última instancia, de sus particulares facultades. Eran el gusto, la gracia, el porte, más que el lujo o riqueza de las prendas, los elementos que intervenían en la composición de esta imagen nueva, reflejo de una individualidad irrepetible, de tal manera que el traje no fuese solo mera fachada frente al mundo, sino, ante todo, expresión de la personalidad⁴⁰. La radicalidad de la experiencia de Brummell, empleó por completo su existencia en el moderno oficio de la distinción, puso de relieve las posibilidades que entrañaba un tipo de estilo exclusivo, hasta aquellos momentos privilegio reservado a las clases superiores. Sin duda, su personalidad, en buena medida paralela a la de María Antonieta, contribuyó a dotar de mayor atractivo al vestir, no solo en el mundo social, sino también en el pensamiento más avanzado, pasando a ser la imagen personal, objeto de especulación teórica⁴¹.

En la introducción aludíamos a esta recién conquistada distinción teórica, de la que empezará a ser objeto el mundo de la indumentaria, teorización que se llevó a cabo desde perspectivas tan diversas como las higienistas o estéticas, perfilándose con un brillo especial, las visiones propuestas por algunos de los mejores pintores y escritores de su tiempo. Concretamente las correspondientes a dos jóvenes dandis, escritas, no obstante, al comenzar su madurez, Carlyle y Balzac, autores de los ensayos *Sartor resartus* y *Tratado de la vida elegante*, publicados en las revistas *Fraser's Magazine*, 1833-1834, y *La Mode*, 1830, respectivamente, un claro indicativo de la novedad y el interés general suscitado por el tema. Thomas Carlyle (1795-1882) plantea su enfoque desde parámetros tan idealistas como pragmáticos, utilizando en su filosofía de la indumentaria reveladores aforismos en los que el traje se presenta como una fuente de sabiduría, al estar «los intereses terrenales del Hombre... abrochados, abotonados y sujetos por el vestido»⁴². Reparaba también en la circunstancia contemporánea,

⁴⁰ HINTERHAÜSER, Hans, *Fin de siglo figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 67-89. El tema del dandismo está tratado en todas las historias y ensayos relativos a la moda del siglo XIX, ofreciendo este breve ensayo una especial interpretación del fenómeno en su vertiente literaria.

⁴¹ El propio Brummell recogió sus reflexiones en la obra *The Book of Fashion*, redactada en 1821, publicada en parte en 1835 y editada en Nueva York en 1932 por Eleanor Parker. MONNEYRON, Frédéric, *50 respuestas sobre la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 43-44.

⁴² CARLYLE, Thomas, *op. cit.*, pp. 79-80

al dedicar un sustancioso capítulo a la sociedad de los dandis, cuyos miembros componían una de las sectas más recientes y notables de su país. ¿Qué tenía de particular aquella secta?: «Un dandi es un hombre que viste ropas, un hombre cuyo negocio, oficio y existencia consiste en vestirse. Cada facultad de su alma, espíritu, bolsa o persona se consagran heroicamente a un solo objetivo: vestir correcta y acertadamente, así como los demás se visten para vivir, él vive para vestirse»⁴³. Honoré Balzac (1799-1850) introducirá en su obra un imaginario diálogo con Brummell, el «patriarca de la fashion», coincidiendo con Carlyle en la valoración del vestido como símbolo cultural, porque «la toilette es a la vez una ciencia, un arte, una costumbre, un sentimiento»⁴⁴. Según el autor de *La Comedia humana*, la vida elegante representaba un ideal de perfección, para cuyo correcto cumplimiento era necesario dedicar un tiempo a pensar las cosas y poder después ennoblecer, depurar, engrandecer los detalles de la vida, guiados por el principio de la elegancia. «Facultad indefinible (el espíritu de nuestros sentidos ¡quizá!) que nos induce siempre a escoger las cosas verdaderamente bellas o buenas... cuyo conjunto concuerde con nuestra fisonomía, con nuestro destino... el principio de la vida elegante es un alto pensamiento de orden, de armonía, destinada a dar poesía a las cosas»⁴⁵ [fig. 10]. Amigo personal de Balzac y de Barbey d'Aureville, admirador de Brummell, de quien imitó el diseño de sus levitas, a Charles Baudelaire (1821-1867) se debe la creación de un nuevo dandismo, esencialmente bohemio, intelectual y artístico. Consideraba la indumentaria como clara expresión de la moral o la estética de la época, y a la moda sustancia primordial de lo moderno, de una vida marcada por los signos de «lo efímero, lo fugitivo y lo contingente». Signos dispersos en la naturaleza metropolitana de la ciudad, donde el dandi, la mujer y la moda fulgurean con especial intensidad. A la exposición de estas ideas, dedica el crítico de arte *El pintor de la vida moderna*, 1863, en el que distingue y elogia los dibujos de Constantin Guys, un artista-flanêur, dotado con «las cualidades del ciudadano espiritual del universo», capaz por ello de destilar la poesía de la moda y de expresar con sutileza lo que ella contiene «de eterno en lo transitorio»⁴⁶. Esta modernidad, buscada por el poeta en los «temas del día», será captada y definida por Édouard Manet (1823-1883) en la *Música en las Tullerías* [fig. 11], una pintura donde la moda actúa como agente medular, altamente expresivo de «la belleza pasajera, fugaz de la vida presente». Porque el aire placentero y mundano tematizado en la escena logra alcanzar auténtica cualidad visual, gracias a una imagen que está orquestada por las enormes crinolinas amarillas, los lazos y sombreros azules de las mujeres, por los arabescos dorados de las

⁴³ *Ibidem*, p. 351.

⁴⁴ BALZAC, Honoré, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, pp. 92, 83, 91.

sillas, expresivas de una alegre sinfonía de color, pautada por el sobrio cromatismo de los dandis⁴⁷. Tres décadas después de que Balzac se propusiera educar el gusto de los ciudadanos, la obra de Manet mostraba, por primera vez, la vida elegante, su refinada e intangible materia, compuesta de sentido estético y actividad social.

LA AUTORÍA DEL MODISTO Y SU IDENTIDAD ARTÍSTICA

El carácter abierto y secular de la sociedad comenzaba a hacerse visible en cuadros como el de Manet, cuyo escenario y ambiente era, en buena medida, resultado de la promoción de la cultura material llevada cabo desde finales del siglo XVIII, como consecuencia del desarrollo de las formas más potentes de esa cultura material: la industrialización y el nuevo urbanismo. Todo ello resultará básico para la aceleración del proceso histórico de la moda moderna como resultado, en este sentido, de la abundancia y excelencia de las materias primas textiles, de la invención de maquinaria especializada en cuanto a posibilidades de elaboración o estampación de tejidos y, naturalmente, de la estelar aparición, en el primer tercio del siglo XIX, de la máquina de coser. Por otra parte, no menos importante resultó ser la alta diversificación comercial conseguida bajo el formato de grandes almacenes [fig. 12], auténticos resortes del consumo e inspiradores de un nuevo imaginario vital y literario expresado magistralmente por Émile Zola en su novela *El paraíso de las damas*, en la que estos comercios se presentarán como metáfora de la vida moderna.

Quien antes y más claramente supo entender esta peculiar dinámica de la moda fue Charles Frederick Worth, fundando en 1857, junto al sueco Otto Gustav Bobergh, una moderna sociedad para la realización de «Vestidos y abrigos confeccionados. Trajes de noche y Altas Novedades». Doce años después, al finalizar el contrato, Bobergh regresó a su país, siguiendo Worth en solitario y posteriormente sus dos hijos al frente de la firma hasta los años veinte. En menos de una década el negocio prosperó de forma vertiginosa elevándose a varios cientos los trabajadores que de manera directa o autónoma trabajaban para «Worth & Bobergh», cuyas inmensas y respectivas fortunas fueron empleadas en la ampliación de la empresa y adquisición de bienes suntuarios⁴⁸. En 1864, Worth terminaba la construcción de un fastuoso palacio estilo Tudor en la localidad de Suresmes, sirviéndole de marco para su colección artística, especializada en piezas de porcelana y plata, considerada una de las más singulares

⁴⁷ Catálogo de la exposición *Manet en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 172-176, y STOICHITA, Victor I., *Ver y no ver. La tematización de laminada en la pintura impresionista*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 66-70.

⁴⁸ COLEMAN, Elizabeth Ann, *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, New York, Thames and Hudson and the Brooklyn Museum, 1989, p. 12.



Fig. 10. E. Delacroix, *Retrato de Louis-Auguste Schiüter*, ca. 1830.



Fig. 11. E. Manet, *Música en las Tullerías*, 1862.



Fig. 12. «À La Ville de Paris», grabado de los almacenes en *La vie parisienne*, 1867.

de su tiempo. Acreditado como el modisto de mayor prestigio internacional, Eugenia de Montijo se refirió a él en los siguientes términos: «... a lo largo y ancho del mundo civilizado contemporáneo, el nombre de Francia es más conocido gracias a Worth; no era pintor, ni escultor, ni poeta, ni actor, ni novelista durante las últimas tres décadas consiguió desplegar su fama como diseñador»⁴⁹. Expresada con motivo de su fallecimiento, en 1895, la última emperatriz de Francia acertaba en la valoración de esta inédita figura profesional, compuesta de múltiples facetas en contacto con las más variadas disciplinas. Worth encarnaba a la perfección esta imagen poliédrica, la del especialista en las nuevas técnicas del vestir, perfecto conocedor de una industria a la que su creatividad aportó savia estética. Una cualidad reclamada también para sí mismo, propiciando de esta forma la aparición de la figura del modisto, cuya identidad se impuso como artística. La nueva figura supuso, por tanto, un auténtico y moderno logro cultural, en el que confluyeron el excepcional contexto de la metrópoli parisina y la actividad y genialidad de las personalidades de Worth, la modelo Marie Auguste Vernet y el estudiante de Bellas Artes Otto Boberg.

La formación de Worth (1825-1895) [fig. 13] se inició en uno de los mejores lugares y tiempos posibles, la confluencia entre Picadilly Circus y Regent Street, entre 1838 y 1845. Con apenas trece años comenzó a trabajar en «Swan and Edgard», pasando después a «Lewis and Allenby», dos grandes casas de tejidos londinenses especializadas en pañerías y sedas, situadas en el corazón de la ciudad. Había nacido en Burne, Lincolnshire, en el seno de una familia

⁴⁹ *Ibidem*, p. 29.



Fig. 13. F. Nadar,
Retrato de Charles Frederick Worth, 1892.

de clase media culta, socialmente bien conectada, aunque arruinada, cuando él tenía poco más de diez años, debido a la afición al juego de su padre, de profesión abogado. Durante los siete años pasados en Londres su actividad estuvo centrada por el trabajo, muy duro en una época en la que las jornadas se prolongaban más de doce horas y los dependientes residían en el mismo establecimiento, generalmente en las buhardillas de los pisos altos en estrechas e inhóspitas habitaciones bajo los tejados de zinc⁵⁰. Sin embargo, la ciudad empezaba a vivir los comienzos de una era más próspera reflejándose en las mansiones en torno a Hyde Park, los carruajes y la elegancia de los dandis. En aquellas fechas Brummell, exiliado en Caen, había cedido el liderazgo al conde D'Orsay quien daba el tono al estilo romántico de amplias corbatas rodeando el cuello con varias vueltas, fantásticos chalecos y levitas largas, ajustadas al talle, perfectamente adaptadas a su apariencia y a cada ocasión. Destacaba en sus paseos, bajo la monumental arcada de Regent Street, junto al príncipe Luis Napoleón y los escritores e intelectuales Dickens, Thackeray o Disraeli, y llamaba especialmente la atención cuando cabalgaba por Hyde Park con botas altas de cuero y brillantes botones dorados sobre el grueso paño azul de los abrigos. El joven Worth podía contemplar casi a diario la imponente presencia de estos hombres de moda mientras recorría Picadilly o Bond Street, descu-

⁵⁰ SAUNDERS, Edith, *The age of Worth. Couturier to the Empress Eugénie*, London, New York, Toronto, Longmans, Green and Co, p. 4. Condiciones similares a las de la vida de Denis, protagonista de la novela de ZOLA, Émile, *El paraíso de las damas*, Barcelona, Alba, 1999, p. 183.

briendo prácticamente a la vez imágenes tan atractivas e indumentarias igual de refinadas y lujosas en los museos. El mismo año de su llegada a Londres, se inauguraba la National Gallery, siendo las magníficas pinturas de Rafael, Tiziano, Veronés y Van Dyck, expuestas en recogidas salas, las encargadas de despertar su amor al arte, cultivado en los ratos libres al visitar también otras galerías y palacios. Le atraían, sobre todo, los retratos de la reina Isabel, proponiéndose frente a uno de ellos –probablemente el firmado por George Gower, 1588– llegar a hacer algún día vestidos tan espléndidos como aquellos⁵¹. Worth sentía una conexión natural con el arte y, a pesar de que su carrera estaba ya encauzada, las pinturas de los museos le mostraban todo un mundo de posibilidades inexistentes a su alrededor. Posibilidades igualmente sugeridas por los sombreros, vestidos o las telas importadas de París y muy probablemente por la lectura de las detalladas crónicas que el periódico *Illustrated London News* realizó del viaje de la reina Victoria a la capital francesa en 1843. Aunque elegantes, los chales de Paisley en tonalidades verdes y los vestidos de seda de color púrpura de la reina resultaban apagados junto a los brillantes conjuntos de sus anfitrionas, envueltas en chales amarillos o lilas, adornadas, ocasionalmente, con vistosas plumas, demostrando en todo momento la más exquisita distinción. La reina recibió como regalos perfumes Guerlain, abanicos Duvelleroy, guantes de «Sublime Porte», adquiriendo prendas para su guardarropa en «Madame Camilla». Worth debió sentirse fascinado por el pintoresquismo de las crónicas, que traslucían la imbatible reputación de París respecto a la moda femenina y su fama como ciudad artística⁵². Un año después, la sedería más prestigiosa de la capital francesa, de nombre «Gagelin», abría su primera sucursal en Londres⁵³, lo que tal vez le ayudó a tomar la decisión de probar fortuna en París. A los veinte años poseía una experiencia bastante diversificada y ponderada del comercio textil, pues no solo conocía a la perfección las cualidades de los más variados tejidos, sino que, a pesar de no haber adquirido una formación formal en sastrería, sí que tuvo contacto directo con su práctica y por lo tanto con las avanzadas técnicas de los profesionales ingleses, en este campo los mejores del mundo. Tanto en «Swan & Edgar» como en «Lewis & Alleby» veía realizar capas, chales y otras prendas, incluso pudo intervenir en su confección, aprendiendo sin duda el detallado sistema de medidas, base de un tipo de patronaje ejemplarmente preciso⁵⁴.

Aproximadamente cinco años le costó a Worth llegar a ser el primer dependiente de la «Maison Gagelin», después de haber pasado por un obli-

⁵¹ SAUNDERS, Edith, *op. cit.*, p. 5.

⁵² *Ibidem*, pp. 9-10.

⁵³ Catálogo de la exposición *Sous l'empire des crinolines*, Paris, Musée Galiera, Paris-Musées, 2008, p. 181.

⁵⁴ MARLY, Diana de, *Worth. Father of Haute Couture*, London, Elm Tree Books, p. 24.

Fig. 14. Anónimo, *Retrato de G. O. Bobergh*.

gado periodo de adaptación, familiarizándose con el idioma y las prácticas de venta, en los grandes almacenes «La Ville de Paris». Allí coincidió con Gustav Otto Bobergh (1821-1881) [fig. 14], de trayectoria muy similar a la suya, empleado, durante unos años, en el comercio textil londinense, existiendo, no obstante, entre ambos una interesante diferencia: Bobergh había estudiado arte en Estocolmo, sabía dibujar, refinando su talento en especialidades modernas como el figurinismo⁵⁵. Es más que probable que la amistad entre ellos se forjase ahora, compartiendo inquietudes artísticas y ambiciones, mientras adquirían nuevos conocimientos estudiando las obras del Louvre; los dos consiguieron puestos de mayor cualificación, trasladándose Bobergh a «La Compagnie Lyonnaise». La «Maison Gagelin», donde Worth ya estaba empleado en 1850, era un comercio de larga tradición, situado en la calle Richelieu, próximo a la antigua casa de modas de la mítica Rose Bertin e idóneo para entrar en contacto con los gustos de la elite parisina, pues en Gagelin, podían encontrarse las sedas más selectas y cualquier adorno o complemento de gama alta. Los oficios de sus trabajadores respondían a una pormenorizada organización tanto de los productos como de las funciones, adjudicándosele a Worth, en principio, la tarea de vendedor de mostrador. Su misión principal era no solo vender sino explicar a las distinguidas clien-

⁵⁵ COLEMANN, Elizabeth Ann, *op. cit.*, p. 13.

tas, vestidas por las mejores modistas del momento –Vignon, Palmyre o Roger– las cualidades de los tejidos, aconsejándoles en lo relativo al colorido, estampados y texturas convenientes a su fisonomía particular, resultando por ello más o menos adecuadas y favorecedoras. Pronto demostró poseer una notable capacidad de persuasión por eso cuando su vocabulario adquirió la versatilidad y precisión conveniente pudo acceder a un puesto de mayor responsabilidad, encargándose de la sección más novedosa de la tienda, dedicada a las prendas ya confeccionadas, sobre todo chales, capas y abrigos. Productos caros e innovadores cuya puesta en el mercado requería un tratamiento especial, llevándose a cabo mediante la acción coordinada del vendedor, que comentaba las excelencias del artículo y la modelo, que lo vestía con una gracia insuperable. Se trataba de un pase de cortesía habilitado por las casas de mayor categoría, capaces de preparar a una serie de empleadas para llevar a cabo estos breves desfiles, en los que la posible compradora debía encontrar la prenda irresistible. Habitualmente Worth realizaba estas ventas con una de las mejores modelos, Marie Augustine Vernet (1825-1898), tenían la misma edad e historias personales muy parecidas. Marie Augustine también se encontró en la necesidad de trabajar a consecuencia de la ruina de su padre, recaudador fiscal, llegando en plena juventud a París para labrarse un porvenir⁵⁶. Estas coincidencias y la estrecha colaboración fue el origen de su noviazgo que tuvo consecuencias determinantes en el recorrido profesional de Worth. Mientras veía desfilar a Marie Augustine no dejaba de analizar la relación entre la ropa realizada de forma estándar y los vestidos de la modelo, encontrando en ellos un exceso de vuelos y fruncidos que dificultaban un encaje perfecto, con efectos poco adecuados para un desfile. Su primera consideración, tras estas observaciones, giró en torno a la necesidad de simplificar los diseños de los vestidos para facilitar una mejor adaptación a las prendas confeccionadas⁵⁷. A partir de aquí, Worth decide acometer su realización, haciendo en principio vestidos para Marie Augustine y tratando de introducirlos después como nuevo referente de confección.

La moda femenina de aquellos momentos respondía a la evolución del gusto romántico, que desde los años veinte venía fusionando sucesivas inspiraciones de carácter histórico con algunos toques exóticos [fig. 15]. Desde el estilo trovador al neorrococó, en el vestido se había vuelto a situar la cintura en su lugar natural, enfatizándose al máximo el efecto de un talle estilizado mediante la recuperación del corsé, la superposición de varias capas de enaguas y ampliando considerablemente las mangas. Su hechura estaba generalmente formada por dos piezas independientes, el cuerpo

⁵⁶ MARLY, Diana de, *op. cit.*, pp. 23-26.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 24.



Fig. 15. F. X. Winterhalter, *La emperatriz Eugenia y sus damas de honor*, 1855.

emballenado, de talle en punta para los trajes de fiesta y en forma de chaqueta con faldón para el de calle, y la falda ahuecada a partir de 1845 por la crinolina. El enorme contorno acampanado del vestido merecía, casi de manera obligada, cierta ornamentación, resolviéndose en ocasiones estructuralmente, mediante la superposición de volantes o aplicándose en superficie todo tipo de nervaduras, abullonados, cintas, alamares, pomponcitos, caracterizadores, en su conjunto, del llamado estilo tapicero de los años sesenta. Su profusión decorativa parecía la conclusión lógica de una concepción artificialmente preciosista del atuendo femenino, abierta tras la exquisita ligereza de los vestidos directorio. En realidad, desde entonces y prácticamente hasta finalizar el siglo, la moda no hará sino acusar el reflejo de una mentalidad ecléctica en la que confluían cierto idealismo romántico, deseoso de interpretar la condición femenina como la de un ser frágil, delicado e inaccesible, y un marcado pragmatismo burgués, modulador de una visión respetable, rígida y ostentosa de la mujer. Dialéctica que, a otro nivel, también iba apreciándose en el progresivo contraste entre las siluetas de hombres y mujeres porque, sobre todo a partir de estos mediados de siglo, sus respectivas indumentarias irán siendo cada vez más disímiles. Igual de diferentes que sus propios roles, correspondiéndole a la mujer la siempre transitoria y voluble ocupación del lugar social, avalada por su imagen estética,

y al hombre una función eminentemente profesional, legitimada por la notable uniformidad de los trajes financieros⁵⁸.

Worth, al que los atuendos de las mujeres inglesas le habían parecido demasiado prosaicos, aunque consideraba la crinolina y los perifollos franceses un tanto excesivos, daba uno de los pasos decisivos hacia su nueva profesión, comenzando por la elaboración de patrones para los vestidos de Marie Augustine, tarea en la que puso a prueba su aprendizaje inglés, contando con la colaboración de una modelo muy especial, su futura esposa. El patronaje fue perfecto teniendo como resultado vestidos bastante estrictos en sus cortes, muy poco ornamentados, hechos con muselinas blancas y los encajes de mayor calidad. Muy pronto las clientas comenzaron a pedir copias de aquellos modelos tan elegantes sin embargo, los dueños de las mejores sederías de París se resistieron a comprometer su reputación poniéndose al nivel de «vulgares» costureras⁵⁹. La perseverancia de Worth, unida al ejemplo de la célebre modista Madame Roger –pionera entre los «nuevos confeccionistas»– asumiendo los riesgos de la compra de tejidos o abriendo nuevos caminos de venta en Londres o San Petersburgo⁶⁰, terminó por hacer posible la apertura de un departamento de confección de vestidos en «Gagelin» desde 1850. A la hora de dirigir esta sección, Worth poseía singulares activos respecto a sus posibles competidores. El más evidente, la riqueza de la materia prima disponible en la tienda, junto a la conexión directa con las fábricas de tejidos, al estar, la tarea de adquisición de género, reservada al primer empleado del establecimiento. Esta posición privilegiada le facilitaba un acceso rápido a la información y, en ocasiones, la posibilidad de influir en las decisiones de los fabricantes, algo sin precedentes en el mercado de la moda. Por otra parte, su diversificada formación le había puesto en contacto con enfoques profesionales distintos, el de las modistas francesas excelentemente preparadas en los trabajos de costura y el de los sastres ingleses especialistas en el manejo del velarte para conseguir el efecto ajustado de las prendas, en su caso fundamentalmente deportivas⁶¹. Worth supo conjugar estas dos perspectivas, valorando como factor primordial la idea de construcción del vestido, quedando constreñida a ella la vertiente más decorativa. Desde el principio la experimentación e invención fueron las herramientas principales de un trabajo que él consideraba por encima de todo creativo. Por

⁵⁸ Tema complejo, abordado por los primeros sociólogos de la moda, SIMMEL, Georg, *Filosofía de la moda*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1938, p. 138, la moda como necesidad eminentemente social y psicológica, y por Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, la moda femenina como «consumo vicario» en LURIE, Alison, *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 148-155.

⁵⁹ GRUMBACH, Didier, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁶⁰ Catálogo de la exposición *Au paradis des dames. Nouveautés, modes et confections 1810-1870*, Paris, Paris-Musées, 1992, p. 35.

⁶¹ DESLANDRES, Yvonne, *op. cit.*, p. 164, y JOHNSTON, Lucy, *op. cit.*, pp. 34-36.

eso, la falta de imaginación, las rutinas y el sometimiento a rígidas prácticas tradicionales le molestaban profundamente⁶², desmarcándose de un entendimiento artesanal de la profesión, basado en la repetición de prácticas o habilidades adquiridas. Esta actitud eminentemente artística encuentra plena confirmación gracias a la participación de la «Maison Gagelin» en la «Exposición Universal» celebrada en el Palacio de Cristal de Londres en 1851 [fig. 16]. Junto a la más esmerada selección de tejidos, la casa presentó algunos vestidos de Worth, mereciendo ser premiados con una Medalla de Oro. Su «elegante estilo» se impuso a las críticas de algunos miembros del jurado, reticentes a aceptar la novedad y originalidad de los trajes de Worth, bastante chocantes respecto a lo que se hacía entonces⁶³; Francia había sido el primer país en exponer moda en un certamen internacional y Worth el primer diseñador. Como consecuencia inmediata *Le Moniteur de la Mode* publica creaciones suyas y algunos experimentos encauzados a aligerar la crinolina⁶⁴, su nombre empezaba a ser conocido, revalidando los méritos alcanzados en Londres en la siguiente muestra parisina de 1855. En este caso, la Medalla de Primera Clase será concedida a un innovador vestido de corte, en el que la reglamentaria cola quedaba suspendida desde los hombros en vez de caer a partir de la cintura, produciendo un efecto de mayor empaque, apreciado por Worth al contemplar los uniformes napoleónicos en las pinturas de Gros, Gerard y Regnault; el traje, hecho en muaré antiguo blanco bordado en oro, desencadena importantes encargos realizados por los visitantes de la exposición, entre los que no faltaron las casas reales europeas. La segunda Exposición Universal dejaba claro el liderazgo de la moda femenina parisina –reconocido por Londres y Viena, cuyas principales modistas declinaron presentar colecciones de vestidos en los primeros certámenes universales–, poniendo también de manifiesto las crecientes posibilidades de expansión del mercado, pues sobre todo los visitantes americanos y rusos se mostraron especialmente atraídos por esta recién nacida industria de la moda⁶⁵.

Tras los importantes y sucesivos premios obtenidos en las exposiciones, Worth buscaba mayor reconocimiento profesional mediante la incorporación de su nombre al de la casa Gagelin, ofreciéndole ésta solamente un porcentaje accionarial en el negocio. La insatisfacción ante la negativa, unida a su nueva circunstancia personal, la de ser padre de dos niños junto a Marie Augustine con quien había contraído matrimonio en 1851, le llevó a emprender, contando con su amigo Bobergh, una importante aventura empresarial. Se trataba de abrirse camino en el competitivo mundo de la confección, apostando por los estándares que mejor conocían, los de la calidad y el buen gusto. Las selectas telas, el

⁶² MARLY, Diana de, *op. cit.*, p. 25.

⁶³ GUMBRACH, Didier, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁴ MARLY, Diana de, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 29.



Fig. 16. *Exposición Universal de Londres, 1851.*

lujo de los trajes de noche, la creatividad de los diseños debían imponerse en el mercado como marca exclusiva de la casa, cuyo éxito dependería de la aprobación, o no, de los clientes. Precisamente en ello radicaba la revolución de un sistema en el que la antigua norma del encargo directo pasaba a ser sustituida por la fórmula del prototipo, propuesto desde la más absoluta autonomía profesional e igualmente susceptible de ser aceptado con total libertad de elección. De esta forma, el diseñador ofrecía al comercio vestidos ya realizados, modelos reproducibles en un cierto número, que podían, incluso, ser adaptados a cada persona en determinados detalles, pero cuyo original había sido ideado solo por él o, como en este caso, entre los dos creativos. Una manera de trabajar idéntica a la adoptada por pintores, músicos y escritores en cuyo proceso de profesionalización habían sustituido las servidumbres del mecenazgo aristocrático por la dinámica comercial burguesa, más abierta a la innovación artística⁶⁶. Al finalizar el año 1857, ya estaba en marcha la «Maison spéciale de Confection Worth & Bobergh», situada en la Rue de la Paix [fig. 17], entre las Tullerías y la Plaza Vendôme, en plena zona oeste de la capital, cuya expansión residencial, en torno a la Ópera de Garnier, será inminente. La calle contaba con algún otro establecimiento de prestigio, como la «Maison Doucet», pequeñas joyerías y comercios de complementos, convirtiéndose a partir de ahora en la avenida de

⁶⁶ CALVO SERRALLER, FRANCISCO, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 71, y GUILLÉN, Esperanza, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 48.



Fig. 17. G. Canella, *Vista de la calle de la Paz*, grabado, s/f.

la moda de París o, lo que entonces era prácticamente lo mismo, del mundo entero.

En principio, el negocio quedó instalado, como solía ser práctica habitual entre las modistas, en el primer piso de un moderno edificio de apartamentos con los talleres de costura situados en el patio interior, aunque el progresivo crecimiento de la empresa –en muy poco tiempo duplicaron el número de empleados, de 20 a 40– les llevará a ocupar las cuatro plantas del inmueble, anexionándose, incluso, dependencias colindantes. El tipo de confección en el que iban a especializarse requería un marco distinguido tomando como referentes el estilo de las casas de moda parisinas, entre las que ya eran clásicos los refinados ambientes de Rose Bertin e Hipolyte Leroy. De esta forma, la tradición de la costura envolvía en una atmósfera elitista a la moderna confección, dejando claro, por parte de los nuevos socios, su disposición a apropiarse de todos los puntos de vista, empleando procedimientos en principio divergentes, que la dinámica productiva se encargará de acercar. Aunque, antes de que esto ocurra, serán ellos los primeros en dar a la confección de lujo una dimensión casi industrial⁶⁷. De esta vertiente, eminentemente empresarial, nada trascendía en la casa Worth, pues todo estaba pensado para que las clientas sintiesen al entrar en ella una sensación tan confortable como si estuvieran en la suya

⁶⁷ COLEMANN, Elizabeth Ann, *op. cit.*, p. 11.

propia. El vestíbulo entelado, las plantas verdes, las vitrinas de curiosidades daban paso a gabinetes y saloncitos forrados de espejos, dispuestos estratégicamente para reflejar las sedas de Lyon, los brocados italianos y los paños ingleses, despertando la admiración de la visita. La apoteosis final tenía lugar en el salón «lumière», iluminado permanentemente con luz de gas de forma que los vestidos pudieran percibirse tal como lucirían el día del baile⁶⁸. La moda vestía los encuentros sociales y su mayor garantía de éxito requería un cuidado extraordinario de todos los detalles. Perfeccionismo extremo, pero también fantasía y novedad puestas en escena por las modelos de apariencia extraordinaria que salían y entraban de las habitaciones dejando tras ellas un aire de «high life»⁶⁹. Estos eran los ingredientes principales de un relato con el que el modisto estaba dispuesto a vestir a su clienta, plenamente consciente del poder del traje para fijar una identidad que después sería motivo de interpretación por parte de los demás. De su representación, mejor o peor contextualizada, iba a depender la soberanía del individuo en el medio social, porque la sensibilidad hacia la ropa había alcanzado, en estas fechas, un nivel superior a la vez que generalizado⁷⁰. El mismo año de la apertura de la casa «Worth & Bobergh», Gustave Flaubert publicaba su obra maestra, utilizando, desde el primer párrafo, la indumentaria en la caracterización y construcción de personajes o situaciones, estableciendo también estrechos lazos entre Emma Bovary y el mundo de la moda, cuyos almacenes de novedades, telas y vestidos conseguían hacerla soñar⁷¹.

Una vez establecidos, la ambición de los diseñadores no solo fue hacer rentable su trabajo sino conseguir un reconocimiento y fama similar a la alcanzada por otros profesionales de talento; por eso no les parecía suficiente la importante cartera de clientas, algunas provenientes de Gagelin, con la que partían, ni las posibilidades de la demanda extranjera, proponiéndose acceder a los círculos superiores de la Corte. Aún estaba reciente la exposición, en el Salón de 1855, del enorme retrato realizado por Wintherhalter a la emperatriz Eugenia, rodeada de sus damas de honor, recreando no sin cierta nostalgia la admiración de la condesa de Teba por María Antonieta. De aquel reinado, la emperatriz rescatará el miriñaque, los tonos pastel, el color blanco y los tejidos ligeros, componiendo con ellos el estilo de una de sus imágenes más difundidas y por lo tanto tenida en cuenta por los diseñadores. La ocasión, para Worth & Bobergh, surgió muy pronto con motivo de una las numerosas recepciones imperiales, brindándoles la invitada Valerie Feuillet una oportunidad de oro, la de lucir un vestido de la

⁶⁸ GRUMBACH, Didier, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁹ PERROT, Philippe, *op. cit.*, p. 326.

⁷⁰ LIPOVETSKY, Guilles y ROUX, Elyette, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 46-47.

⁷¹ ERNER, Guillaume, *Víctimas de la moda. Cómo se crea, por qué la seguimos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 198-199.



Fig. 18. H. Ch. Antoine, *Fiesta en el palacio de las Tullerías*, 1867.

casa en el palacio de las Tullerías [fig. 18]. Confeccionado en seda y tules superpuestos de colores lila y blanco, moteado con pequeños bordados florales, la delicadeza del vestido llamó la atención de la emperatriz, aunque al preguntar por el nombre de la modista se quedó entre atónita y divertida resultándole inaudito que un hombre fuese «modista»⁷². El hecho no tuvo consecuencias inmediatas por lo que se replantearon la necesidad de una estrategia más directa, siendo en este caso primordial la actuación de Marie Augustine y la preparación artística de Bobergh. Pocos días antes de celebrarse el gran evento de la temporada, el Baile de Estado, la esposa de Worth acudió a visitar a la princesa Paulina, casada con el embajador de Austria en Francia, el príncipe Richard von Metternich, para mostrarle un álbum de diseños, probablemente dibujados por Bobergh, ofreciéndole la realización de cualquiera de aquellos vestidos, sin importar el precio. Paulina era entonces una auténtica celebridad, miembro de la más conocida aristocracia europea, joven, divertida, seguidora de la moda, un tanto transgresora, gozaba del aprecio de la emperatriz y de notable influencia en la Corte. El encanto de los diseños la llevó aceptar el desafío –a ella también le parecía extraña la idea de que un inglés hiciese vestidos para mujeres en París– encargando a Marie Augustine un traje de día y otro de noche que, en ningún caso, podrían sobrepasar los 300 francos. Todo resultó sumamente excepcional; el personal de la casa se trasladó a la residencia de la princesa para tomarle medidas, concesión únicamente repetida con la emperatriz; en pocos días estuvieron confeccionados los vestidos, para cuya realización solo fue nece-

⁷² MARLY, Diana de, *op. cit.*, p. 35.

saría una prueba, cuando lo habitual eran seis. La precisión en el patronaje y la belleza, especialmente, del vestido de noche cautivaron a Pauline. Los efectos vaporosos del tul eran idóneos para los trajes de baile, pero en la elección de Worth pesó también su gusto personal por un tejido que con el tiempo formará parte de la esencia de su firma. Enriquecido con lentejuelas plateadas, lo cual era completamente nuevo, las veladuras de las capas inferiores animaban el tono blanco y plata del tul, con los colores rosas y verdes de los ramos bordados. Para la emperatriz el vestido era maravilloso en su simplicidad y elegancia⁷³, solicitando una entrevista inmediata con Worth. La nueva apuesta había tenido el mejor de los resultados: el tul de lentejuelas sobrepasó el precio convenido pero, al día siguiente de la celebración del Baile de Estado, la casa «Worth & Bobergh» comenzaba a preparar el encargo de la emperatriz, un vestido de noche con el que, dijo, debían sorprenderla.

El reto parecía sugerir su deseo de algún cambio respecto de los modelos ya conocidos por ella, motivo por el cual los dos socios eligieron el tejido más majestuoso de las sederías lionesas, un brocado con dibujos de abanicos orientales, la última innovación de una fábrica hasta entonces estrictamente francesa en sus estampados. A pesar de todo el vestido no gustó a Eugenia, pues al tratarse de tejidos con mucho cuerpo, los brocados sentaban peor que las sedas lisas y además comenzaban a emplearse con bastante frecuencia en tapicerías gracias a una producción más diversificada, reservándose las fayas, muarés o tafetanes para los trajes⁷⁴. La emperatriz tenía sus propios criterios y estaba acostumbrada a discutirlos, disponía de una costurera personal, residente en palacio, utilizando de forma discriminada los servicios de las mejores modistas, sombrereras y zapateros de París. Palmyra, Laferrière, Félice, Virot y Lebel se encontraban entre sus proveedores habituales. Para ella, vestir bien formaba parte de la dimensión representativa de su cargo; por eso su gusto por la ropa se vinculaba a cuestiones históricas o afectivas, de tal manera que su preferencia por los antiguos guardainfantes y los colores púrpura, rubí, verde o violeta tenían una fuerte carga simbólica encauzada a reafirmar la jerarquía política. Desde una perspectiva más sentimental también le gustaba llevar de vez en cuando los pendientes de María Antonieta, regalo de novio de Luis Napoleón, o actualizar los boleros, echarpes o el tartán en recuerdo de sus orígenes españoles y escoceses, pero sentía auténtica aversión al empleo ostentoso de la moda prodigado en aquellos momentos como retórica de éxito económico o social⁷⁵. Aunque era un claro referente internacional de elegancia, procuraba

⁷³ *Ibidem*, p. 38.

⁷⁴ TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne, *Historia técnica y moral de los tejidos. 2. Las telas*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 189-196.

⁷⁵ Catálogo de la exposición *Sous l'Empire des crinolines*, op. cit., pp. 38-51, SAUNDERS, Edith, op. cit., pp. 38-43.

que su influencia no quedase limitada a este aspecto, al ejercer un interesante mecenazgo artístico y literario, brindando su apoyo a escritores como Baudelaire, en los difíciles momentos de la publicación de *Las flores del mal*⁷⁶. La emperatriz, por lo tanto, conocía su influencia y ejercía su autoridad de forma consecuente, pero la negativa a vestir el escotado traje de brocado beige se encontró con los inapelables argumentos de alguien extraordinariamente inteligente y persuasivo como lo era Worth, quien le pidió, en presencia de Napoleón III, que vistiese, al menos una vez, el tejido de Lyon. Su gesto bastaría para poner de moda este tipo de seda ganándose la Corona el aprecio de una ciudad tradicionalmente republicana, cuyos 10.000 telares habían sufrido en diferentes ocasiones los caprichos sartoriales de los monarcas. Se inauguró de esta forma una particular costumbre indumentaria, la de los «vestidos políticos», idóneos para que la primera dama del país prestigiase en los viajes oficiales los tejidos franceses. Worth había sabido gestionar el conflicto con la emperatriz haciendo alarde de su mentalidad empresarial, conectando de esta manera con la política de reactivación económica llevada a cabo por Napoleón III desde posiciones típicamente nacionales, es decir, mediante el fomento de las industrias artísticas como principal motor del bienestar moderno. La confección de lujo formaba parte de estas industrias naturales en las que la habilidad de la mano y la pureza del gusto ejercían la mayor influencia en el proceso de realización de los productos⁷⁷, algo que también ocurría en el caso de las joyas, perfumes, textiles o zapatos. La calidad y refinamiento de los llamados «artículos de París» contribuía a potenciar una rentable estrategia de mercado frente a otras opciones, como la inglesa, más volcadas en la tecnología industrial. En un orden de cosas en ciertos aspectos similar, la eficaz promoción de Worth de los tejidos lioneses también servía para afianzar las relaciones entre diseñadores y fabricantes consolidando prácticas de trabajo coordinadas, encauzadas a la mejor armonización de los diferentes ramos del sector, sobre todo en lo relativo a la selección de tejidos, calidades y colores de temporada⁷⁸.

Toda esta confluencia de intereses reforzó notablemente la autoridad de Worth a la vez que incrementó la creciente fama de la casa de modas en el plano internacional [fig. 19]. La emperatriz pasaba a encabezar la nómina de clientas iniciándose a partir de esta fecha, 1860, la década dorada de «Worth & Bobergh», cuyos nuevos hábitos tenían cualificada repercusión mediática haciéndose eco de los mismos importantes escritores y columnistas de prensa. En su balance anual de 1863, Charles Dickens comentaba con asombro la circunstancia de que en París existiesen sombrereros dedicados a tomar con exactitud las medidas de distinguidas damas para después vestirlas y desves-

⁷⁶ Catálogo de la exposición *Manet en el Prado*, op. cit., p. 176.

⁷⁷ Catálogo de la exposición *Sous l'Empire des crinolines*, op. cit., p. 197.

⁷⁸ MARLY, Diana de, op. cit., pp. 39-40.



Fig. 19. «Modelos de la casa Worth», grabado de la revista *Harper's Bazar*, 1874.

tirlas a su gusto⁷⁹. Singularidad incalificable en opinión de Larousse, quien abogaba desde las páginas de su *Diccionario Enciclopédico* para que esa moda escandalosa no se convirtiera en costumbre, porque correspondía a las manos femeninas, a sus «dedos de hadas», estar al cuidado del oficio si quería «ejercerse convenientemente, decentemente sobre todo»⁸⁰. Por lo que respecta al ámbito estrictamente profesional, pesaron más razones meramente competitivas a la hora de mostrar cierto rechazo por parte de las modistas, a lo que en principio consideraron una agresiva injerencia en un territorio conquistado por ellas hacía dos siglos. Por otra parte, era necesario tener en cuenta que en «Worth & Bobergh» trabajaban también modistas y costureras, aunque sus directores fuesen hombres. Una vez aceptado este hecho, el aspecto que más llamó la atención, entre las inéditas señas de identidad de la casa, fue el trato dispensado a las clientas, en el que la altivez y las formas solícitas se manejaban hábilmente tanto para nivelar socialmente la relación como para esta-

⁷⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁰ PERROT, Philippe, *op. cit.*, p. 328.

blecer un indiscutible principio de jerarquía estética. Se pretendía dejar meridianamente claro que el diseñador pertenecía al mismo mundo que las clientas y precisamente por ello entendía a la perfección sus deseos, pero de igual manera advertir que era responsabilidad exclusivamente suya el saberlos transformar en un vestido. Un derecho reclamado con firmeza por Worth al ser muy consciente de las servidumbres del pasado, cuyas inercias está dispuesto a combatir poniendo en escena su creación más mediática, la del personaje a la vez majestuoso y doméstico capaz de ganarse el respeto y la confianza de un público, al que seguidamente someterá a su autoridad. Recursos, en buena medida, empleados en beneficio de la autonomía profesional, escasamente entendidos o aceptados en principio, serán en ocasiones motivo de reproche por parte de algunos contemporáneos a quienes molestaba la arrogancia del diseñador. Hipolito Taine en sus *Notes sur Paris* de 1867 criticaba el aire negligente con el que Worth recibía a sus clientas, fumando un puro, tumbado plácidamente en un diván, mientras estudiaba la manera en que la dama se desenvolvía por el «boudoir»; al profesor le resultaba tan inapropiada esta forma de proceder, como la discrecionalidad a la hora de aceptar nuevos pedidos, salvo que la persona que los realizaba fuese convenientemente presentada⁸¹.

Sin embargo, existían facetas más fascinantes en la controvertida manera de ser del diseñador puestas de manifiesto en la intimidad de su taller o evolución de su imagen, claramente vinculadas a un tipo de identidad sugestivamente artística. Identidad en cierto modo predeterminada por la sensibilidad secular que venía rindiendo culto a la personalidad del artista por considerarla exponente de los más genuinos valores de época. La capacidad de invención, la creatividad, la excepcional imaginación del genio eran imprescindibles para enriquecer la experiencia del mundo buscada por los ilustrados, de la misma manera que la originalidad, la autenticidad y la libertad con la que se expresaban los artistas resultaban irrenunciables a la individualidad romántica⁸². La actuación de Worth encaja perfectamente en este contexto al que él mismo vindica pertenecer pues, conocedor de las limitaciones del gusto social, reclama para sí trabajar con absoluta libertad, requisito indispensable de cara a un ejercicio creativo de su profesión: «Mi trabajo no es solo ejecutar, es sobre todo inventar. La creación es el secreto de mi éxito. Yo no quiero que la gente se recete sus vestidos. Si lo hacen perderé la mitad de mi comercio»⁸³. Opinión que, inscrita en la mejor tradición de los juicios y agudezas de artista, se apoya en su formación e ideales, forjados frente a los impresionantes retratos de los

⁸¹ MARLY, Diana de, *op. cit.*, p. 99.

⁸² DE PAZ, Alfredo, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 186-187.

⁸³ GRUMBACH, Didier, *op. cit.*, p. 19.

monarcas del pasado. Poseía, por tanto, modelos orientadores de su enfoque superior del vestido, refiriéndose a este particular punto de vista utilizando la palabra «toilette», entendida en un sentido similar al que Balzac había dado al término, en tanto expresivo de un saber estético. A Worth, en los primeros años de su fama, le gustaba puntualizar esta cuestión: él no hacía vestidos, hacía «toilettes»; por eso su elaboración entrañaba todo un proceso creativo en el que necesitaba observar minuciosamente a la mujer, inspirarse al atardecer escuchando música de Verdi, contemplar los objetos preciosos, las telas de sus salones para finalmente «soñar la solución en su mente»⁸⁴, después compondría la «toilette» más adecuada, la que se acoplase mejor a aquella fisonomía y carácter específicos. En las pruebas procedía como los buenos retratistas, acentuando cortes, marcando pliegues, para ajustar el vestido a la figura, juzgando, a la debida distancia –a través de su mano cerrada en forma de monóculo– el efecto sutil del modelado⁸⁵, prefería disponer él mismo los complementos y si la ocasión lo permitía maquillar los hombros y el rostro, buscando la mayor armonía posible entre el vestido y la naturaleza femenina. En ese instante la mujer y el vestido formaban una totalidad indivisible y él podía sentirse un artista: «Soy un gran artista. Tengo el sentido del color de Delacroix y yo compongo. Una “toilette” vale tanto como una pintura»⁸⁶. Indudablemente Worth no era el primero en establecer el parangón entre estos dos mundos pertenecientes a un universo común de formas y colores; en realidad su comparación formaba parte del activo cultural del momento, siendo muy explícita de estas correspondencias la expresión «el arte del vestido», con la que se defiende, originalmente, la propuesta de hacer de la moda una actividad artística⁸⁷. Sensible a estas ideas se había mostrado la revista *L'Artiste* publicando el artículo de Théophile Gautier titulado «De la mode», todo un pequeño manifiesto acerca de los sustantivos y bellos matices por descubrir en la moda, a través de los cuales pretendía reeducar la mirada de los pintores respecto a los vestidos y trajes de su tiempo⁸⁸, en los que su querido amigo Baudelaire supo ver la particular belleza de la vida moderna. Por otra parte, John Ruskin llamaba a Worth respetable arquitecto⁸⁹, encajando de esta manera su labor en el escenario de las búsquedas artísticas, algo que en cierta medida empezará a formalizarse en los desfiles de moda y a título más personal en los cambios sufridos en la imagen del diseñador. Vestido en principio como un hombre de negocios, adecuará su apa-

⁸⁴ MARLY, Diana de, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 105.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 116-117.

⁸⁷ SIMON, Marie, *Mode et Peinture. Le Second Empire et l'impressionnisme*, Paris, Hazan, 1995, p. 129.

⁸⁸ GAUTIER, Théophile, «De la Mode», *L'Artiste*, 1858, en línea, <http://ourworl.compuserve.com/homepages/bib/lisieux/delamode.htm>.

⁸⁹ Ruskin en MARLY, Diana de, *op. cit.*, pp. 41 y 43.

riencia a la del perfecto gentleman, utilizando abrigos negros, pañuelos blancos, camisas de batista adornadas con gemelos de oro, comportándose en todo momento con la gravedad de un diplomático. Con el paso del tiempo singulariza su indumentaria adoptando el «traje artístico» en el que predominaban las prendas de terciopelo, gorras y capas junto a los lazos en el cuello. Wagner y Tennyson vistieron también este tipo de trajes, aunque al parecer el referente de Worth era Rembrandt, haciéndose fotografiar por Nadar según los autorretratos del pintor⁹⁰.

De la misma forma que los artistas exponían sus obras en los salones parisinos, Worth comenzó a organizar desfiles de costura en su casa de modas. Al iniciarse 1870, *La Vie parisienne* describía con entusiasmo los nuevos eventos, suscitando las críticas de *Paris-Mode* que encontraba estas prácticas propias de «messieurs les couturiers»⁹¹, expresión en cierto modo connotativa de la perspectiva revolucionaria con la que Worth había sabido situarse entre sastres y modistas, ocupando gracias a su talento innovador una posición privilegiada. Como ocurría con otros aspectos, la casa «Worth & Bobergh» no era la única que realizaba desfiles o disponía de maniqués, aunque sí existía una diferencia cuantitativa y cualitativa respecto a las demás. Porque destacaba en ella la presencia de Marie Augustine, considerada la mejor modelo de París y una de las mujeres más elegantes de su tiempo. De carácter tímido y gusto clásico, sus movimientos estaban dotados de una gracia y precisión especial a la hora de mostrar los efectos del vestido, sirviendo de ejemplo para las numerosas maniqués de la casa, dedicadas a la muestra continua de trajes ante las clientas, prendas que, debido a su función de sosias, nunca podían lucir en el exterior. Este cometido estaba reservado a la esposa del modisto encargada de introducir en sociedad los nuevos estilos mediante sus apariciones en la ópera, las carreras y los bailes de gala a los que acudía invitada por la princesa de Metternich o la emperatriz Eugenia⁹². Porque en realidad eran estos ambientes mundanos los que brindaban a la moda sus auténticos escenarios, propiciados por el intenso calendario político y social de la casa imperial dirigido a dinamizar la vida cortesana e impulsar el consumo de lujo. Los majestuosos salones y jardines de las residencias imperiales sirvieron para incentivar la diplomacia, los negocios y la cultura del país, presentando marcos idóneos a la ostentación e incluso rivalidad sartorial, muy favorables para la rápida emergencia de lo que después se llamará Alta Costura. Las recepciones a las visitas extranjeras celebradas en las Tullerías, las veladas organizadas en los apartamentos privados de Eugenia y los bailes de Fontainebleau estaban presididos por una estricta etiqueta indumentaria, cuyo paroxismo se alcanzaba en las «series» de Compiègne.

⁹⁰ COLEMANN, Elizabeth Ann, *op. cit.*, p. 25, MARLY, Diana de, *op. cit.*, p. 110.

⁹¹ Catálogo de la exposición *Au paradis des dames*, *op. cit.*, p. 37.

⁹² SAUNDERS, Edith, *op. cit.*, pp. 39-40, MARLY, Diana de, *op. cit.*, pp. 103-104.

En otoño la Corte trasladaba su residencia al castillo de esta localidad próxima a París, donde estrechaba relaciones sociales recibiendo a sucesivos grupos de cien personas por espacio de una semana. Durante su estancia, los invitados disfrutaban de los bosques, la caza, el teatro, las cenas, los conciertos y juegos de salón, requiriendo cada una de estas actividades la indumentaria adecuada. De la mañana a la noche se sucedían los terciopelos, tweeds, pieles, encajes y sedas en colores y hechuras diferentes, ajustándose a los códigos habituales e incluso a una de las normas no escritas pero fielmente respetada, la de no repetir el mismo modelo en más de tres ocasiones⁹³. Era en estos lugares donde la moda alcanzaba su máximo esplendor, transmitido después al público mediante las detalladas crónicas de la prensa ilustrada, en las que los vestidos comenzaban a tener autor. En 1863, el reportaje titulado «Modes et toilettes de Fontainebleau» se refería a uno de los trajes vistos en la fiesta en los siguientes términos:

De la misma manera que se averigua el autor de un buen cuadro, hemos querido también conocer el autor de esta pequeña obra maestra... no hemos escuchado el nombre de ninguna modista, sino el nombre de un artista inglés: M. Worth⁹⁴.

Por lo tanto, la obra del artista no solo tenía que exhibirse sino estar convenientemente firmada [fig. 20]. No sabemos si el vestido Luis XV de la princesa Paulina, descrito por la crónica periodística, llevaba la etiqueta «Worth & Bobergh», aunque desde un principio los dos socios no tuvieron ningún inconveniente en emplear los sistemas de etiquetaje de la confección, introducidos por el comercio inglés a comienzos de siglo y adoptados inmediatamente por los grandes almacenes. De manera similar, las confecciones especiales de «Worth & Bobergh» dedicadas en buena medida a la exportación americana, mostraban en su interior la marca, registrada mediante letras de imprenta bordadas en etiquetas de tela.

Sin embargo, a partir de 1870, cuando Worth se quede al mando de la casa, sustituirá la marca por la firma. El cambio estuvo motivado por diversas razones, la más obvia la disolución de la sociedad, aunque optar ahora por la letra ortográfica y la rúbrica no solo servía para dificultar la copia de la etiqueta, sino que, ante todo, introducía en el vestido la denotación de obra de autor, de objeto de lujo, desmarcado de los caracteres industriales de la producción en serie⁹⁵. La firma ponía de manifiesto la filosofía del cambio de actitud de Worth respecto a sus contemporáneos y en ello tal vez se cifre su mayor legado, el de

⁹³ PERROT, Philippe, *op. cit.*, p. 315.

⁹⁴ SIMON, Marie, *op. cit.*, pp. 246-247.

⁹⁵ Catálogo de la exposición *Au paradis des dames*, *op. cit.*, pp. 48-52.



Fig. 20. Ch. F. Worth, *Firma en el interior del vestido, s/f.*

concebir la moda de forma autónoma como creación exclusiva de los modistos. A partir de ahora el vestido irá más allá de la definición social del individuo, entendiéndose su discurso en tanto exponente de las ideas y el gusto de su autor. Por lo que a Worth respecta esas ideas estuvieron determinadas por la riqueza de sus relaciones con el entramado de mundos afines a su profesión. Su auténtico interés por el historicismo, tan querido durante el siglo XIX, la conexión con la pintura del momento –con cuyos artistas colabora en la vertiente indumentaria del retrato–, y en igual medida la implicación en la industria textil, de la que adopta con inmediatez los avances tecnológicos y químicos de los nuevos colorantes, fueron las bases sobre las que construyó su propio estilo. Una manera de ser capaz de apropiarse de todos los puntos de vista aunque beligerante con aquellos que no se ajustaban a sus criterios. Estaba orgulloso de haber conseguido, al finalizar la década de los sesenta, sustituir la crinolina por el polisón y de saber adaptar a su lenguaje propuestas alejadas de su concepción suntuosa del vestir, como el traje sastre de Redfern o los vestidos estéticos ingleses. Formalmente, hizo gala de un eclecticismo en el que sabía coordinar con acierto las modas del pasado –actualizadas gracias a la reedición de la obra de Cesare Vecellio– con aspectos naturalistas y orientales de corte moderno. Tan moderno y avanzado como lo era su mentalidad, al mostrarse siempre convencido de que el arte y la moda debían ocupar un lugar importante en las conciencias de los individuos, pues formaban parte de un mismo universo pensado para satisfacer algunas de las aspiraciones más genuinamente humanas: «Vivimos por y para el lujo. Por consiguiente todas las preguntas que

nos hagamos son superfluas, debemos asumir nuestros roles y eso es todo»⁹⁶. Estos ideales de Worth, su particular manera de relacionar moda, arte y lujo en la singular fórmula de la alta costura, se integraban a la perfección en el caudal idealista del «movimiento estético» europeo, al hacer, del vestido de autor, el símbolo de la excelencia indumentaria, la máxima expresión del buen gusto personal.

⁹⁶ COLEMANN, Elizabeth Ann, *op. cit.*, p. 29.

Comunicaciones

SECCIÓN I: DESDE EL BARROCO HASTA GOYA

LA DIMENSIÓN COTIDIANA Y SOCIAL DEL BUEN GUSTO. ESPACIOS Y OBJETOS DE SOCIABILIDAD EN EL SIGLO DE LA «CIVILIZACIÓN»

CARMEN ABAD-ZARDOYA
Universidad de Zaragoza

En su *Historia Ilustrada de la Decoración*, Mario Praz propuso las miniaturas de una caja de rapé como ejemplo ilustrativo del «cambio de gusto en las proporciones y mobiliario de los pisos» iniciado en la Francia del Setecientos. Esta particular concepción del espacio doméstico se extendería a otros países europeos, entre ellos España¹. La predilección por los ambientes recoletos, la gradación de privacidad en la secuencia de habitaciones y la cada vez más visible caracterización de las estancias en función de las necesidades de intimidad, sociabilidad y representación estimularon el desarrollo de un mobiliario y una cultura material que supondrían el triunfo de los principios de «comodidad y agrado»².

En las miniaturas de esta caja de rapé datada en 1757 se reproducen dos ambientes del gabinete del duque de Choiseul. El primero es un espacio de representación, con una colección de pintura y un juego de asientos *meublants*. El segundo, concebido para una sociabilidad más selectiva, cuenta con un imponente lecho a la polonesa y un área de cabinet *stricto sensu*, provista de todos los elementos necesarios (*fauteuil de cabinet*, *bureau plat* y librerías) para dedicar este espacio al ocio individual, la reflexión y la conversación. Ambos escenarios aparecen poblados por figuras que, con sus actitudes y ademanes, componen la viva imagen de la sociedad elegante dieciochesca, una elite que se convertiría en la depositaria del concepto de *buen gusto*, tan estrechamente vinculado en la centuria anterior con la idea del *bonnête home*.

¹ Dos miniaturas de Blarenberghe en una caja de rapé de A. Lefèrre. PRAZ, M., *Historia Ilustrada de la Decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Barcelona, Noguer, 1964, p. 148 e ilustraciones 116 y 117 de las pp. 152 y 153.

² Si bien Praz reconoce en estos cambios una «impronta femenina» (*vid.* nota 1), Witold Rybzyński, sin abandonar del todo esta opinión, retrata los interiores del XVIII francés a partir de la frase de Blondel que reza «el buen gusto consiste en comodidad, firmeza y agrado». *Vid.* RYBZYŃSKI, W., *La casa. Historia de una idea*, Madrid, Nerea, 1999, pp. 85-107.

Si hay algo que define al XVIII como el siglo del gusto es la extraordinaria ampliación del campo semántico del concepto gusto y, quizá a consecuencia de ello, la omnipresencia del sintagma *buen gusto* en textos referidos a cuestiones de muy diversa índole. La repercusión que esto tendría en los discursos en torno a las llamadas Bellas Artes es objeto de estudio en las distintas aportaciones hechas a este Simposio. Ahora bien, la presente comunicación propone una reflexión sobre las dimensiones cotidiana y social del *buen gusto*, lo que nos llevará a considerar los espacios domésticos donde se despliega esta facultad erigida en virtud social, así como los objetos que, como la mencionada caja de rapé, se vinculan a ciertas prácticas conformando una suerte de «estética de los efectos» o «estética expresiva» cuya importancia en los círculos de la sociedad *polie* o elegante –relevo dieciochesco de *les honnêtes gens*– ha subrayado Roman de la Calle en su ensayo *Gusto y cotidianidad*³. La literatura y la prensa de la época nos servirán para explicar la adopción de objetos y espacios relacionados con dichas prácticas aunque, como veremos, estas fuentes mostrarán importantes limitaciones a la hora de justificar el cambio de preferencias por un determinado lenguaje ornamental.

SEDUCIR POR EL AGRADO. EL BUEN GUSTO COMO SIGNO DE LA ASIMILACIÓN DE UN CÓDIGO DE COMPORTAMIENTO

Baltasar Gracián, autor imprescindible a la hora de plantear una genealogía de la teoría del gusto en España, ya sugiere en *El Discreto* (1646) que el buen gusto en el hablar, antes que producto del estudio, es fruto de la experiencia del mundo y del conocimiento del ámbito social de la corte. Como se deduce de otros de sus textos, la formación del buen gusto se obtiene mediante la relación social y presupone un aprendizaje en las normas de conducta cortesanas. Estas facetas particulares de la teoría de Gracián, reunidas entre otros por Helmut C. Jacobs⁴, conectan con la teoría de *l'honnêteté* y nos interesan en tanto que, ya en el siglo XVIII, se materializan en una nueva articulación del espacio doméstico y en la utilización de un ajuar que acompaña a la escenificación de las nuevas prácticas⁵.

El ejemplo que cité como punto de partida para esta reflexión, la caja de rapé, pertenece en sí misma al capítulo de lo que llamamos galanterías, artículos de

³ CALLE, R. de la, *Gusto, Belleza y Arte. Doce ensayos de Historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2006, pp. 35-46.

⁴ JACOBS, H. C., *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 182-185.

⁵ Concuere esto con la idea mantenida por la antropología cultural –en particular por Mary Douglas– de que los objetos de uso son «accesorios rituales cuya tarea consiste en fijar significados de otro modo inestables». Citado por AGO, R., *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli Editore, 2006, p. XV (Introduzione).

uso personal que forman parte esencial de la máscara del elegante, en la medida en que son el vehículo material con el que se expresan las *belles manières* en el ámbito mundano⁶. Por otra parte, la propia decoración de la pieza no es sino la ilustración de uno de los escenarios donde se ejerce el arte de agradar y se hacen visibles las inclinaciones estéticas o intelectuales. La contemplación de las miniaturas sugiere tan diversas cuestiones como la práctica del coleccionismo (de pintura en este caso), la estima por la privacidad (evidente en la distinta caracterización de las dos estancias del gabinete) y la estrecha relación entre espacios, objetos y ademanes (determinada por la gestualidad de las figuras). Artículos semejantes –estuches con mensajes escritos, tabaqueras, abanicos–, algunos con el mismo «exceso de sentido» que el que he tomado como ejemplo, proliferarán en la cultura material del XVIII y tendrán la capacidad de calificar a sus usuarios como personas de gusto⁷. Otro tanto puede decirse de la compartimentación del espacio doméstico en piezas para un uso específico, donde la vida se desarrolla de acuerdo con un código de comportamiento que regula desde las actividades más íntimas (higiene, lectura, reposo) hasta las diversas formas de sociabilidad (visita, tertulia, *tualeta*) que tienen lugar en la vivienda. Objetos y dependencias serán los signos visibles de la *Civilización*, concepto adoptado por el léxico de la Ilustración en España y que, aunque surge en principio en las fuentes solamente para ser cuestionado, acaba asociándose a un campo semántico más amplio en el que se inscriben términos como policía y urbanidad, libres de todo matiz peyorativo⁸.

Entre todos los rituales sociales que se instauran en la España dieciochesca y que suponen una transformación en los espacios domésticos o en el ajuar concebido al caso, la importación de la *toilette* ha suscitado un especial interés en la trayectoria reciente de los historiadores de las artes decorativas⁹. Cuando

⁶ MERLINO, G., «Lusso, eleganza e *savoir-vivre*», en AA.VV., *Galanterie. Oggetti di lusso e di piacere in Europa fra Settecento e Ottocento*, Nápoles, Electa Napoli, 1997, pp. 13-18.

⁷ Sobre la nómina de objetos que conforman el capítulo de «galanterías» véase CONFALONE M., «La galantería fra el Settecento e Ottocento: da *objets de vertu* a oggetti di lusso e di piacere», en AA.VV., *op. cit.*, pp. 35-49.

⁸ Vid. ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005, pp. 125-130 y ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la ilustración temprana en España*, Madrid, Real Academia Española, 1992, pp. 395-410. En el apartado mencionado Álvarez de Miranda rebate las tesis de Werner Krauss que, a su juicio, no van más allá del tratamiento satírico del término en el sainete *La Civilización* (Ramón de la Cruz, 1763) y de la polémica que en el mismo año se desarrolla en la prensa de costumbres en torno a este concepto.

⁹ Mónica Piera Miquel, publicó dos estudios monográficos dedicados a los muebles de tocador (vid. nota 13) y comisarió la exposición *Tocadores. Colección del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona*, muestra celebrada en dicho museo entre julio y abril de 2009. Javier Alonso Benito abordó la evolución del ajuar de tocador en la conferencia «La plata española en el ámbito del tocador» presentada en las *IV jornadas sobre el estudio y las intervenciones en bienes muebles históricos*, que se celebraron en el Museo Cerralbo en noviembre de 2008, y retomó esta perspectiva en su artículo sobre platería americana «El tocador, un campo de desarrollo para el arte de la platería», en PANIAGUA PÉREZ, J. y SALAZAR SIMARRO, N. *Opir en las indias: estudios sobre la plata americana: siglos XVI-XIX*, León, Universidad de

gabinets y camarines se incorporan a las estancias femeninas de la vivienda aristocrática se convierten en los escenarios de la *toilette* y así lo refleja el *Diccionario de Autoridades*¹⁰. La burguesía con poder adquisitivo emula esta práctica de origen cortesano y se habilitan espacios para la *tualeta* en las habitaciones privadas de la señora, en las que el mueble de tocador se complementa con una pequeña área para recibir o conversar¹¹. Los artículos de tocador, que a lo largo de la Edad Moderna fueron integrándose en conjuntos cada vez más coherentes, se multiplican en número y variedad de tipos a medida que avanza el Setecientos¹². El tocador, al principio el estuche cajeado al interior en el que se custodiaban, cede su nombre a un mueble y una dependencia que adquieren un papel protagonista en las estrategias de representación. Este último aspecto ha sido tratado de forma exhaustiva por Mónica Piera en sus trabajos sobre los extraordinarios tocadores catalanes, particularmente las *calaixeras amb escambell* –deudoras de modelos ingleses– que sustituyen a *bufetillos* y mesas vestidas convirtiéndose en símbolos de prestigio y vehículos del nuevo gusto¹³. Pero es otra cuestión, no abordada de forma directa en las contribuciones anteriores, la que concentra nuestro interés.

Como respuesta a la compartimentación de los apartamentos privados en estancias concebidas para un uso específico, los conjuntos de artículos para el adorno y aseo personales terminan acusando, en ciertos casos, una idéntica tendencia hacia la especialización, de manera que el ajuar para adorno e higiene, antes único, se desdobra en las parcelas de plata de tocador y plata de recá-

León, 2010, pp. 557-558. Por último, Sofía Rodríguez Bernís ofreció una amplia revisión del espacio y el ajuar de tocador en «Damas en estuches, damas en el tocador. Moda e interiores femeninos en la España del siglo XVIII», en AA.VV. *El arte del siglo de las luces*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 431-458.

¹⁰ Según el *Diccionario de Autoridades*, el gabinete y el camarín femeninos son piezas concebidas, respectivamente, *para peinarse y componerse o como tocador para las mugeres*. En las redacciones de las voces se da por supuesto que el mueble del tocador sale del dormitorio, su ubicación original, para trasladarse a una estancia de uso específico integrada en los apartamentos privados de la vivienda. En ambos casos se hace alusión a la importancia que se concede a la decoración de estas dependencias.

¹¹ La *Sala de doña Pabla*, viuda del impresor zaragozano Juan de Cueto, es un buen ejemplo de la adopción de este tipo de soluciones alternativas en la vivienda burguesa de la España de provincias. Vid. ABAD-ZARDOYA, C., «Viejos modelos y nuevas costumbres: espacios privados para la mujer en la vivienda zaragozana del siglo XVIII», en CREIXELL, R. M., SALA, T. M. y CASTAÑER, E., *Spais, interiors, casa i art. desde el segle XVIII al XXI*, Barcelona, Publicacions y edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pp. 477-484.

¹² Javier Alonso Benito trató esta cuestión en su conferencia «La plata española en el ámbito del tocador», desde las primeras noticias documentales que datan del siglo XVI –en el inventario de la Reina Juana– hasta los conjuntos de tocador realizados por la Real Fábrica de Platería de Alfonso Martínez, pasando por los tocadores-estuche del siglo XVII que integran los artículos en una estructura cajeada al interior (*vid.* nota 9).

¹³ PIERA MIQUEL, M., «La cómoda y el tocador. Muebles de prestigio en la sociedad catalana del siglo XVIII», *Pedralbes: Revista d'Història moderna*, 25, 2005, pp. 259-282 y «*Quan s'és jove per fer bonic i quan s'és gran per no fer fàstic*. Tocadores y lavamanos en la vivienda catalana de la época moderna», en FRANCO RUBIO, G.A., *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos VIII*, 2009, pp. 93-117.

mara. Esta separación de artículos personales en dos categorías diferenciadas pero complementarias aparece consignada en un documento de 1798 en el que la duquesa de Osuna encarga a la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez la realización de dos conjuntos de tocador y otros tantos de plata de recámara para las dotes de sus hijas Josefa Manuela y Joaquina¹⁴. La plata de tocador comprende básicamente los artículos que se han de colocar sobre el mueble del mismo nombre¹⁵. En cambio, la plata de recámara incluye en su mayor parte artículos para la higiene en sentido estricto o para ciertas actividades que rara vez se harían en público (jarros, librillo, dos orinales, escupidera y una ayuda o jeringa)¹⁶. También se añaden a la plata de recámara recados para escribir (dos candeleros pequeños para escribir, una escribanía), una actividad asociada en la mentalidad de su tiempo al ámbito de la más estricta intimidad, a juzgar por las imágenes de la época que –en un ejercicio de *voyeurismo* característico de la pintura rococó¹⁷– representan a damas (y no a caballeros) bien escribiendo, bien leyendo pequeños billetes o cartas. Es obvio que plata de tocador y plata de recámara están llamadas a ocupar espacios distintos con un uso muy concreto y un grado de privacidad diverso. Por ende, sendas partidas se destinarían respectivamente a las estancias donde tendrían lugar los dos tipos de *toilette* que se practicaban, según Monique Eleb-Vidal, en el ámbito francés, modelo de referencia¹⁸. La *première toilette*, un acto solitario que ha de llevarse a cabo en un espacio recoleto e inaccesible conectado al dormitorio; en el caso español una recámara donde la dama también puede retirarse a escribir su correspondencia. Y una *toilette* pública –la *tualeta*– ritual pautado que se escenificaba en la *toilette* de los palacios franceses y en el tocador, gabinete o camarín de los españoles, decorado para

¹⁴ El 26 de julio de 1798 la duquesa acuerda con Nicolás Chameroy, Oficial Mayor de la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez, la confección de dos tocadores con sus recámaras. En un documento de 1800 de la Real Fábrica de Platería se detalla la composición y precio de dos conjuntos gemelos de tocador y recámara. *Vid.* SANTAMARINA, B., «La platería madrileña y la duquesa de Osuna», en *AIEM*, XXXVIII, 1998, pp. 99-142, esp. pp. 106 y 125-126.

¹⁵ El conjunto acompaña al correspondiente estuche-tocador, en este caso una caja forrada de tafílete encarnado con herrajes dorados. El tocador de plata se compone de un espejo grande, dos cajas cuadradas, dos redondas, dos ovales, un jarro con su palangana, dos candeleros, dos bandejas pequeñas, dos vasos y dos frascos de cristal guarnecidos en plata, dos botes pequeños para pasta de manos y un embudo pequeño para pasar las aguas de olor a los frascos. *Ibidem*, p. 125.

¹⁶ La plata de recámara consta de un barreño o librillo, dos cántaros o jarros, un calentador, una bacinilla, dos orinales, una escupidera, una ayuda o jeringa, una escribanía, una palmatoria, dos candeleros pequeños para escribir y un espejo de mano con su cerco de plata liso. *Ibidem*, p. 126.

¹⁷ BOZAL, V., *El gusto*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, pp. 38-40.

¹⁸ «La première toilette est solitaire, dans un lieu de retrait souvent sombre, ces pratiques corporelles semblaient nécessiter à cette époque l'isolement et l'ombre, tandis que la toilette est publique. Elle est même, alors, un moyen de marquer son rang. Ensuite elle sera liée plutôt à un dispositif de séduction où la sensualité (les cheveux, les parfums) sera évoquée dans un jeu subtil du montré et du chaché.» En ELEB-VIDAL, M., «Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités XVII-XIX», *Archives d'Architecture Moderne*, p. 54. Citado por PIERA MIQUEL, M., en «Quan s'és jove per fer bonic...», *op. cit.*, pp. 105-106.

expresar *status* y seducir a través del agrado. Esta particular modulación de la privacidad, este juego sutil entre lo mostrado y lo escondido es, a mi entender, un componente fundamental del buen gusto en un sentido ya implícito en la teoría de Gracián, como «fundamento de toda discreción, guía para todos los aciertos del vivir»¹⁹.

Es lógico suponer que tocadores tan exuberantes y sobrecargados como el que describe Juan Antonio de Zamácola en *El libro de moda en la feria* abundaran en los ambientes palaciegos²⁰. No obstante, la inmensa lista de episodios satíricos que la prensa de costumbres y la literatura del momento articulan en torno al tocador rehuye cualquier alusión al contexto aristocrático. Por el contrario, sus autores se sirven de la habitual fauna de *madamas*, *petimetres*, *petimetras* y *currutacos* para presentar a esta dependencia como el reino del dispendio y la extravagancia. Naturalmente, se ha visto en ello una crítica de raíz socioeconómica, el temor a la desestabilización social que deriva de las prácticas emuladoras de las *madamitas de nuevo cuño* y su propensión al gasto superfluo, con nefastas consecuencias para la economía nacional. Pero tal vez debiéramos leer de otro modo los testimonios que tantas veces citamos, desde la burlona descripción de Juan Antonio de Zamácola hasta las crónicas de la *madama* publicadas por Clavijo Fajardo en *El Pensador*. Las críticas no cuestionan únicamente el «quién» sino, sobre todo, el «cómo». Visto así, el exhibicionismo sin matices que todas las fuentes coinciden en denunciar, tan lejano de ese equilibrio sutil entre lo que se muestra y lo que se esconde, es lo que distingue el mal gusto del buen gusto. Esto y no tanto el origen social de los individuos es lo que pone en evidencia a quienes, sin ser merecedores de ello, aspiran a formar parte de la sociedad *polie* (urbanizada, civilizada, elegante), un colectivo este último que –como afirma Gadamer– «ya no se reconoce ni legitima necesariamente por el nacimiento y el rango sino por la comunidad de sus juicios»²¹. Recordemos al respecto la distinción que hace Feijoo entre *verdadera urbanidad*, virtud social y reflejo de la

¹⁹ Menéndez Pidal y más tarde Álvarez de Miranda destacaron entre los textos de Gracián la referencia al buen gusto como «una facultad hermana del juicio, más especial que este, una aptitud que discierne exquisitamente cualidades y defectos relativos al agrado, y que es el fundamento de toda discreción, guía para todos los aciertos del vivir». Citado por PÉREZ ABRIL, D., *Moda, mujeres y modernidad en el siglo XVIII*, Valencia, Ugarit, 2008, p. 63.

²⁰ «Constrúyese en la casa una pequeña y bonita habitación, adornada con muebles, cómodas, buroes y mesas, estampas, cuadros y arabescos caprichosos. En medio se colocará una mesita cubierta de finas y delicadas muselinas bordadas y guarnecidas. Se llenará toda ella de mil géneros de botecitos, pomitos, botellas, cajitas, almohaditas, estuches y cofrecitos... Se elevará sobre la mesa un espejo de los más tersos y de más fondo». DE ZAMÁCOLA, J. A., *El libro de la moda en la feria, que contiene un ensayo sobre la historia de los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño y los elementos o primeras nociones de la ciencia currutaca. Publicado, anotado y comentado por un señorito pirracas* (Madrid, 1795), ed. de Jesús Basáñez, Pamplona, 1965, p. 35. Citado por RODRÍGUEZ BERNÍS, S., «Nuevas Maneras, nuevos muebles en el siglo XVIII», en PIERA MIQUEL, M. (coord.), *El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones a su estudio*, Barcelona, Associació per a l'estudi del moble, 2008, pp. 33-42, esp. p. 40.

²¹ Vid. GADAMER, H. G., *Verdad y método I*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1999, p. 70.

acción de la cultura y la civilización sobre un pueblo, y *falsa urbanidad*²², una cortesía superficial caracterizada por la afectación que equivale a lo que Gracián llamaba, en el siglo anterior, «figurería»²³. El buen gusto, por tanto, antes que la adopción de este barniz material de galanterías, muebles y dependencias, resulta del auténtico conocimiento y asimilación de las claves del código de comportamiento cortesano, lo que se traduce en el control –esto es, el uso adecuado y convenientemente graduado– de los nuevos gestos, espacios y objetos²⁴.

EL BUEN GUSTO COMO LA PREFERENCIA POR UN DETERMINADO LENGUAJE ORNAMENTAL

La mayoría de los estudios sobre el espacio doméstico y la cultura material modernos en España coinciden en señalar el siglo XVIII como un momento de profundas transformaciones en el gusto a la hora de decorar los espacios y de seleccionar los objetos que, cotidianamente, se exhiben en los ámbitos de relación. Una mutación en los parámetros del gusto que, como acabamos de ver, está íntimamente relacionada con la asimilación de ciertas maneras. De ahí que los investigadores en este campo estemos acostumbrados a recurrir a los textos literarios que hacen referencia a muebles, revestimientos u objetos de uso personal asociados a las prácticas sociales características del XVIII, rastreando en estas fuentes referencias más o menos directas a los estilos decorativos que conviven o se suceden en el tiempo. Así, un conocido pasaje del sainete *El Hospital de la moda* de Ramón de la Cruz se ha convertido en la cita predilecta para ilustrar la introducción de la decoración rococó en los salones, rápidamente difundida gracias a la accesibilidad de cornucopias, indianas y papeles pintados:

ya amanece el buen gusto/ en el mueblaje; las casas / se adornan de cornucopias
/ en vez de petos y lanzas / y ya ven los españoles que el papel y las indianas, /
para vestir las paredes / les hacen muchas ventajas / a los cuadros de Velázquez,
/ Cano, Ribera, que llaman / el Españolito, y otros / pintorcillos de esta laya²⁵.

El abandono de la solemnidad española que se deja ver en este fragmento está también presente en uno de los pasajes más citados de *La historia del lujo*

²² Sobre las implicaciones que se establecen en la época entre los términos policía, urbanidad y civilización *vid.* ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *op. cit.*, pp. 411-418, en especial las referencias –explícitas en las páginas 417 y 418– al discurso de Feijoo titulado «Verdadera y falsa urbanidad» (*Teatro crítico VII*, 10.º, 8).

²³ *Vid.* «Contra la figurería» en GRACIÁN, B., *El Discreto*, Realce XVI, Madrid, Planeta, 1996, p. 101.

²⁴ Sobre el adecuado control de la gestualidad y de los afectos que exige el buen gusto en el nuevo ámbito de sociabilidad que es el tocador *vid.* «El altar del tocador: control del gesto y de las emociones», en PÉREZ ABRIL, D., *op. cit.*, pp. 100-102. Este sentido de lo oportuno en cada momento y lugar, que podemos identificar con la *bienséance* (adecuación, conveniencia), viene a recoger el viejo concepto latino de *decorum* y se instituye en un elemento fundamental del buen gusto. Véase DE LA CALLE, R., «Gusto y cotidianidad...», *op. cit.*, pp. 40-41.

²⁵ CRUZ, R. de la, «El hospital de la moda», *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Madrid, Bailly-Baillière, 1915-1928 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles; 23 y 26), versos 191 y ss. Citado por RODRÍGUEZ BERNÍ, S., «Nuevas maneras, nuevos muebles...», *op. cit.*, p. 34.

y de las leyes sumptuarias, donde Sempere y Guarinos resume el carácter de las transformaciones en dos principios: el cada vez más frecuente recambio de los modelos y la preferencia por una estética efectista que tiende a sustituir la riqueza material y la solidez por la sobreabundancia de objetos, la proliferación de técnicas imitativas y, sobre todo, por la novedad²⁶. Este énfasis en la inclinación del gusto por «lo nuevo» implica que la mayoría de las referencias al gusto en esta materia vengan de la mano de otro término no menos fecundo en comentarios: la moda. El hecho de que gusto y moda se entiendan tan estrechamente relacionados en este ámbito conduce, por fuerza, a participar en una de las controversias más representativas del siglo, la que se desata a su vez entre la moda y el lujo. La capacidad que se atribuye a la moda, hija de la mutabilidad, para transformar los hábitos de consumo acelerando sus ritmos, crea en este caso un clima de inseguridad, una dificultad acaso insalvable de crear reglas estables que definan el *buen gusto* a la hora de «vestir» tanto personas como espacios, escollo que no se planteará –al menos de forma tan palpable– en el campo de las Bellas Artes. Las consideraciones en torno al gusto en decoración e indumentaria quedarán subsumidas en un mismo discurso, dominado por la creencia de que la ley de la moda, caprichosa y arbitraria, es la única causa que determina el sistema de preferencias. Así, al igual que sucede en el campo de la vestimenta, la prensa, el teatro o las obritas jocosas que abordan de alguna manera los cambios de gusto en la decoración adoptan invariablemente los disfraces de la sátira moral y de la hipérbole. Los ambientes y objetos que describen se ponen siempre en relación con conductas y apariencias personales que son sistemáticamente ridiculizadas. Tanto se identifican entre sí objetos, espacios, prácticas e individuos que, como blanco de todos los ataques, se recurre de nuevo a esa imagen inversa de la sociedad elegante, el ejército de estereotipos conformado por petimetres, madamas y sus variantes más esperpénticas. En el fondo subyacen otros intereses, bien identificados por la historiografía modernista, que fundamentan la unanimidad de las críticas: la intención de sostener una identidad nacional frente a la influencia extranjera, la de mantener el orden social en un contexto en el que las clases pudientes pueden procurarse el atrezzo para fingir un señorío que les está vedado por cuna y, por último, la firme voluntad de proteger la industria y el comercio nacionales.

De esta forma, la decoración de una casa, la elaboración a diario de una imagen personal y la selección de los objetos que van a exhibirse en los espacios de sociabilidad suponen decisiones que, a tenor de las fuentes discursivas, se ven contaminadas en la práctica por la polémica entre lujo y moda; no que-

²⁶ «Si los muebles de antes eran más costosos, también eran de mayor duración y, después de haber servido muchos años, se podía todavía aprovechar la materia de que se fabricasen, lo que no sucede con los papeles pintados, mesas, taburetes, canapés y otros muebles que se usan hoy día». SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes sumptuarias*, Madrid, Imprenta Real, 1788, p. 178.

da lugar, en el desarrollo de estas opciones cotidianas, para la reflexión erudita sobre la conveniencia de un determinado lenguaje o estilo. Ni siquiera el viraje clasicista en la decoración de los espacios que se produce a finales del siglo XVIII –parejo al que se da en las Bellas Artes– escapa a la poderosa influencia de esta controversia, circunstancia que obliga al historiador a leer entre líneas y a distanciarse, en lo posible, del tono general de los textos.

Antonio Espinosa nos brinda una oportunidad para ello al publicar en 1789 la sátira anónima titulada *La nada entre dos platos: primera y segunda carta a la bergamota, que escribía Clori a su amiga Lisi, para postre, buen gusto y fino olor de su mesa*. En una misiva de esta fingida correspondencia se propone la apertura de una tienda donde se venderían todas las fruslerías para el adorno personal reclamadas por un tipo de consumidor que hoy no dudaríamos en calificar de «fashionista». La descripción del hipotético establecimiento y su mobiliario, en suma de toda «la farándula aparente necesaria para seducir al público», sugiere la paulatina sustitución del lenguaje rococó por el clasicista, tras un paréntesis de convivencia de estilos:

Primeramente hemos de abrir en la calle de la Montera una tienda magnífica, que coja seis o siete casas, sin portal alguno para subir de incógnito a sus habitaciones y, sobsteniéndolas antes en el ayre con el alado apeo de plumas, gasas, blondas, cintas y tafetanes de soplillo; y las cimentaremos después con barras de oro: este vestíbulo almagacénico se revestirá interpoladamente de espejos grandes finos... y de regios armarios, donde estén pintadas las lochas de Rafael de Urbino, con todas las medallas de los emperadores Romanos, de cuyas bocas estarán pendientes las aldavillas de los cajones llenos de las infinitas, futuras y variables vagatelas seductoras del bello sexo femenino, impregnadas y humedecidas de aguas aromáticas del Indostán Mongólico. Seguirase a este buen orden un prolongado mostrador de enebro embutido con cáscaras de naranja, bergamota, membrillo y espierga fina; y bien corroborado todo él, y en forma sepulcral para ir enterrando parte de la pecunia diaria que muera a manos de nuestra ahorrativa; luego unos brillantes canapees y taburetes de respaldos circulares, a pies y lomos estriados, en que se siente la oficialidad de las modestas modistas.... Bancos no habrá ningunos por estar expuestos a caer un porrazo, fuera de ser muy duros sus asientos...²⁷.

El mobiliario de madera y sus apliques dorados e iluminados por el reflejo de los espejos, los «embutidos» de materias olorosas y la renuncia a los austeros e incómodos bancos españoles componen una atmósfera brillante y sinestésica que asociamos todavía a la sensualidad rococó. Sin embargo, en este recargado escenario despuntan notas discordantes que indican el cambio de gusto: sillas y canapés (recientemente incorporados a los espacios de recibo españoles) al

²⁷ ANÓNIMO, *La nada entre dos platos: primera y segunda carta a la bergamota, que escribía Clori a su amiga Lisi, para postre, buen gusto y fino olor de su mesa*, Madrid, por Antonio Espinosa, Librería Quiroga, 1789, pp. 19-20.

estilo Luis XVI, medallones de emperadores romanos que confirman la preferencia por modelos *all'antico* y, por encima de cualquier otro detalle, los armarios *donde estén pintadas las lochas de Rafael de Urbino*.

A pesar de que *La nada entre dos platos*, una vez más, se centre en la crítica a la moda y sus excesos (con la consecuente arenga final en apoyo de la economía y la esencia nacionales)²⁸, la simple mención a las lochas de Rafael nos permite acercarnos a un discurso estrictamente estético que, aunque ausente aquí, sí se halla en la noción de buen gusto aplicada a las Bellas Artes. Una noción de buen gusto que no dependen de la arbitrariedad de las modas sino que está sujeta a reglas y cuenta con sus propios modelos, sancionados por la autoridad de las Academias. Las series de estampas que se grabaron de los frescos de Rafael para las *logge* vaticanas serían una fuente esencial en la adopción y posterior consolidación del repertorio ornamental clasicista. En este proceso influyó notablemente la temprana inclusión de las *logge* en la lista de grabados que se empleaban como modelo y fuente de inspiración para la formación de los artistas en el seno de las Academias. Como se da por hecho en el texto de 1789, la introducción del repertorio ornamental rafaelesco en España se había iniciado bajo el reinado de Carlos III, encontrando en el circuito académico uno de sus mejores vehículos de difusión. Baste recordar como ejemplo la historia de la creación de la Academia de San Carlos en Méjico.

El que fuera tallador de la ceca madrileña y director de estudios de grabado en hueco de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Jerónimo Antonio Gil, fue enviado a Nueva España en 1778 con la encomienda de instaurar una escuela donde se formarían los grabadores al servicio de la ceca local. Para la enseñanza de la ornamentación en lo que sería finalmente la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, fundada por él en 1781, solicitó al año siguiente el envío de una lista de estampas, entre ellas las *logge* de Rafael grabadas por G. Ottaviani y G. Volpato²⁹. Una petición posterior, de 1785, reclamaría nuevas estampas con el mismo motivo³⁰. Para entonces esta nueva gramática del ornamento ya había tenido su plasmación en la decoración de los espacios cortesanos. La influencia que las *logge* tendrían en la renovación decorativa del

²⁸ *Ibidem*, pp. 21-23.

²⁹ YARATZETH AVILÉS, A., *Gramática del Ornamento. Repertorios de los siglos XVIII y XIX*, Publicación digital del Museo Nacional de San Carlos, núm. 2, 2009, pp. 1-2.

³⁰ BÁEZ MACÍAS, E., *Guardia del archivo de la antigua Academia de San Carlos. 1781-1919*, vol. II, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, pp. 42-43. *Vid.* especialmente el asiento 10.064, expediente con catorce documentos concernientes a los útiles, libros, estampas y estatuas que a juicio de los directores se necesitan en la Academia. (p. 43) «Estampas. Las cartillas que han salido de hacer carrozas y muebles de casa. Cartillas de ornatos en las artes de la platería, cerrajería y herrería. La serie de los países y ornatos de Mr. Lepoutre. Las estampas que se han publicado sobre los cuadros de Rafael con los ornatos de las logias. Tratado de jarrones etruscos “hecho por los ingleses”».

Real Dormitorio de Carlos III y más tarde en otras dependencias de los Reales Sitios es bien conocida gracias al trabajo de Rafael Sancho, sobre todo en lo tocante a tapicerías y complementos textiles³¹. Y lo mismo se desprende del inventario real del monarca (1789-1790), donde se registraron 39 cornucopias talladas y doradas «por el estilo de Rafael de Urbino», casi todas «nuevas» y distribuidas en ocho de las nueve piezas que componían el *cuarto del Rey N.S.*³² El éxito de este lenguaje en los espacios cortesanos se consolidaría con Carlos IV, hasta tal punto que se ha llegado a hablar de la *omnipresencia de las logge* rafaelescas en la pintura de adornos y en la decoración de los espacios reales llevada a cabo bajo este reinado³³.

El prestigio de las *logge*, consagrado por su presencia en las bibliotecas académicas y por la adopción de su gramática ornamental en los espacios cortesanos, traspasó con el tiempo estos ámbitos restringidos. Se pusieron a la venta reproducciones de calidad que hasta entonces solo circulaban entre las manos de académicos, artistas de corte y aficionados de alcurnia³⁴. En el *Diario de Madrid* del 18 de abril de 1797 se anuncia la venta de la importante edición de las *lochas de Rafael de Urbino pintadas por Cai-Savorelli* (Gaetano Savorelli), *delineado por Pex Camporesi* (Pietro Camporesi) y *grabado por Juan Ohaviant* (Giovanni Ottaviani), *en un volumen en folio*, que el público interesado podía adquirir en el n.º 19 de la calle del Mesón de Paredes³⁵. Las estampas de las

³¹ SANCHE, R., «Mengs. Las pinturas y las tapicerías del Real Dormitorio de Carlos III. Un gran conjunto decorativo neoclásico en el Palacio de Madrid», *Reales Sitios*, 177, 2008, pp. 28-47.

³² Tres cornucopias en la antecámara, seis en la 2.ª pieza de comer, cuatro en la 3.ª pieza, cuatro en la 5.ª pieza de Gentiles Hombres, cuatro en la 6.ª pieza o despacho, seis en la 7.ª pieza o dormitorio, ocho en la 8.ª pieza y cuatro en la 9.ª pieza. Sólo la 4.ª pieza se adorna con cornucopias de *ojas francesas*. FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, F. (ed.), *Inventarios Reales. Carlos III*, tomo I, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988, pp. 407-409.

³³ SANCHE, R., «*Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de Sus Majestades*. Las artes en la Corte de Carlos IV», en VV.AA., *Carlos IV. Mecenaz y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pp. 15-52, esp. p. 28. En las fichas de catálogo de la misma publicación, Javier Jordán de Urriés detalla las intervenciones directamente inspiradas en las *logge*: las pinturas de Vicente Gómez en las bóvedas de las casas de campo del príncipe en El Escorial y en El Pardo, las placas de *biscuit* de la Fábrica del Buen Retiro colocadas en 1796 en la Casa de Campo del Príncipe en El Escorial y los estucos de Antonio Marzal «el menor» sobre diseño de Isidro Velázquez para el retrete de la Real Casa del Labrador. JORDÁN DE URRIÉS, J., en VV.AA., *Carlos IV...*, *op. cit.*, pp. 267-268.

³⁴ El *Libro de las lochas* que se cita en texto principal a continuación se refiere a la colección *Loggie di Raffaello nel Vaticano* publicada en Roma entre 1772 y 1777 (Ottaviani, Volpato, Savorelli, Camporesi). Como ha señalado Jordán de Urriés, las estampas de Ottaviani y Volpato llegaron a España poco después de su publicación. El investigador recoge diversas noticias sobre la circulación de la obra en el ámbito cortesano, bien entre artistas que trabajaban para la corona, bien entre distinguidos aficionados. Destacan los ejemplos del infante don Gabriel de Borbón, que recibe como obsequio un ejemplar de las *logge* en 1784, y de Carlos IV, que compra en 1796 a la viuda del pintor Vicente Gómez el *Libro de las lochas de Rafael* que había pertenecido a su marido, presumiblemente el que utilizó como fuente de inspiración para la pintura de adornos que llevó a cabo en los Reales Sitios. *Ibidem*, p. 267.

³⁵ *Diario de Madrid*, n.º 108, del martes 18 de abril de 1797, Madrid, Imprenta de Josef Franganillo, p. 443. Hay un anuncio previo, más escueto, en el ejemplar del sábado 15 de abril (p. 432) de *un libro*

lochas seguirían considerándose entre los efectos de gusto más allá del cambio de siglo, y así se desprende de otro anuncio del *Diario de avisos de Madrid* del 5 de febrero de 1833 donde se remite a los compradores a un local de la calle Fuencarral³⁶.

Este camino que hemos iniciado en las fuentes literarias y la prensa de costumbres para desembocar en los más asépticos avisos de la prensa escrita nos lleva hasta un nuevo anuncio aparecido en el *Diario de Madrid* del 5 de enero de 1791. Allí se daba noticia de una recién estrenada publicación, la *Muestra de trages y muebles decentes y de buen gusto*. Se trataba de uno de esos muestrarios ilustrados que combinaban figurines con artículos domésticos acompañados de su correspondiente descripción³⁷. Aunque en sus páginas ya no hay crítica sino mera exposición de los modelos, en este tipo de publicación nos volvemos a encontrar con la misma idea de fondo que se adivinaba en las fuentes literarias: vestir personas y adornar espacios no son sino dos manifestaciones del mismo deseo de «mantener la presencia adecuada a la nueva sociabilidad»³⁸. En el cambio de siglo se prodigaron en Europa obras semejantes y, a decir verdad, otras destinadas exclusivamente a mobiliario y objetos «de gusto», pero incluso este segundo género siempre estuvo conectado de alguna manera a las publicaciones de figurines, por su común propósito de poner al alcance del público las últimas novedades *de moda*³⁹. En las estampas 3, 4, 5 y 25 conservadas en la Biblioteca Nacional aparece un mueble o bien un objeto decorativo formando pareja con un personaje vestido elegantemente. El reloj y el farol de las estampas tercera y cuarta respectivamente, guardan un remoto aire de familia con el *lampadaio* y

titulado las lochas, de Rafael, para pintores. Ambos avisos, que remiten al mismo punto de venta, se refieren a la colección *Loggie di Raffaello nel Vaticano* publicada en Roma entre 1772 y 1777 (Ottavianni, Volpato, Savorelli, Camporesi).

³⁶ «En la calle Fuencarral, núm. 2, frente al hospicio, se hallan de venta muchos cuadros de pinturas de mérito, con las lochas de Rafael, y otros varios efectos de gusto». En *Diario de Avisos de Madrid*, martes 5 de febrero de 1833, p. 146.

³⁷ Un ejemplo característico es el *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises* de A. B. Duhamel, que se inicia en 1785 con el título de *Cabinet des modes* y que se conocerá más tarde, entre 1790 y 1793, como *Le journal de la mode et du goût*. Aunque son algo más tardías se pueden comparar las láminas madrileñas con algunas estampas publicadas a finales de siglo en el *Magazin des neuesten Französischen und Englischen Geschmacks in Kleidungen*, editado por BERRIN, M. A., Leipzig, 1798, fasc. 5, lám. 3 (con un figurín sentado ante escritorio Hepplewithe o Sheraton) y en los comienzos del siglo XIX en el *Magazin des neuesten Geschmacks in Kunst und Mode*, editado por BERRIN, M. A., Leipzig, 1801, vol. III, fasc. 9, lám. 1 (con dos damas, una de ellas sentada en un sillón de estilo Imperio semejante a los modelos de Percier y Fontaine).

³⁸ Vid. SARASÚA, C., «Un mundo de mujeres y hombres», en SESEÑA, N. (coord.), *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, Barcelona, Lunwerg editores, 1996, pp. 65-72, esp. p. 65.

³⁹ Es representativo el caso de Pierre de la Mésangère, autor de *Meubles et objets de goût* (h. 1805), uno de los más importantes muestrarios de muebles y objetos decorativos de la Europa continental, con cuatro volúmenes en folio y casi cuatrocientas planchas. Aunque se le conoce principalmente a través de esta obra, Pierre de la Mésangère se interesó también por la indumentaria publicando figurines parisinos en el *Journal des dames et des modes*.

el faldón del *tavolino* que aparecen en primera lámina del florentino *Magazzino di mobilia* en su entrega inicial, publicada tan solo un año antes⁴⁰. No obstante, como han demostrado Jesusa Vega y Álvaro Molina, los artículos de la fuente madrileña remiten a modelos más antiguos y son réplicas exactas de piezas publicadas entre 1785 y 1789 en el *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises* de A. B. Duhamel⁴¹. Fuera o no a causa de su relativa modernidad, la *Muestra de trages y muebles decentes y de buen gusto* no pasó de ser una aventura fugaz y la edición de nuevas entregas se interrumpió por falta de suscriptores en abril de ese mismo año. Su repercusión puede juzgarse escasa por este motivo, y, por otro lado, las propias características de la publicación nos envían de regreso a un discurso dominado por el que se construye alrededor de la moda. Sin embargo, he traído a colación esta fuente porque su título nos permite recuperar la original implicación entre las teorías del gusto y de la *bonnêteté*, un punto fundamental en las reflexiones sobre gusto y cotidianidad. La utilización de las expresiones gusto o buen gusto en este tipo de muestrarios no es extraña, más bien es habitual⁴². Resulta en cambio sumamente inusual la inclusión del término decente, una voz que, al consultar los diccionarios españoles del XVIII, se identifica en primer lugar con lo *honesto* y, en otra de sus acepciones, con «lo conforme al estado y calidad de una persona, sin que falte ni se exceda»⁴³. En este caso, la asociación del buen gusto con los criterios de conveniencia y adecuación (es decir, la *bienséance*, que ya se entendía como un componente fundamental del gusto en la teoría de *l'bonnêteté*)⁴⁴ coincidirá con la defensa de la medida que caracteriza al viraje clasicista de finales de siglo en las Bellas Artes. La adjetivación de muebles y trajes con un calificativo moral (decentes) concuerda, esta vez sí, con la preferencia por un lenguaje a lo antiguo que, en el discurso de las Bellas Artes, supone la reivindicación de valores con un trasfondo igualmente moral, como la sencillez, el justo medio y el sentido de la proporción.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El buen gusto entendido como la adecuada asimilación de un código de conducta de origen cortesano explica las peculiares características de los nuevos

⁴⁰ *Magazzino di mobilia o sieno modelli di mobili di ogni genere*, núm. 1, octubre de 1790, Firenze, pp. III y V, lámina primera.

⁴¹ MOLINA, A. Y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, pp. 136-139.

⁴² *Vid.* nota 37.

⁴³ Esta última es la acepción que se asocia al vestido o al porte en el *Diccionario de Autoridades*, y que conecta con la definición de honestidad como compostura, modestia y moderación, punto en el que coinciden tanto este Diccionario como el de Terreros.

⁴⁴ *Vid.* CALLE, R. de la, «Gusto y cotidianidad...», *op. cit.*, p. 41.

espacios y objetos de sociabilidad surgidos en el siglo XVIII. Las fuentes discursivas (literatura, ensayo, prensa) de la época han sido de gran utilidad para los historiadores que estudian el espacio y la cultura material domésticos como reflejo material de los cambios en la forma de vivir y en las construcciones culturales. Mucho más complicada se presenta, en cambio, la tarea de explicar el buen gusto en este campo como la preferencia por un estilo o lenguaje decorativo. La inmensa mayoría de las fuentes narrativas que nos informan sobre los espacios habitados y la nueva cultura material desplegada en ellos presentan una importante limitación. Decorar o amueblar una dependencia viene a ser lo mismo, en la mentalidad de la época, que vestir a una persona. Ambas acciones persiguen un mismo objetivo: la elaboración de una imagen que se proyecta en sociedad. Por ello, las observaciones sobre la indumentaria y el mobiliario quedan constreñidas en las fuentes a un discurso único en el que el reciente concepto de moda, generador de una prolífica polémica de índole socioeconómica, cobra un papel determinante. La idea, de mil maneras formulada, de que la ley de la moda es la única causa y explicación de los cambios de gusto no deja espacio para la argumentación estética. Antes bien fomenta la sospecha de que, en esta materia, no es posible establecer un concepto «reglamentado» del buen gusto, a diferencia de lo que sucede con las bellas artes, la literatura o la música.

GUSTO Y COLECCIONISMO DE ARTE ITALIANO EN ARAGÓN HACIA 1600: FRANCISCO NAVARRO DE EUGUI, OBISPO DE HUESCA

REBECA CARRETERO CALVO
Universidad de Zaragoza

El 29 de mayo de 1628 Francisco Navarro de Eugui, tesorero de la catedral de Tarazona, fue presentado por Felipe IV como obispo de Huesca. Antes de trasladarse a su nuevo destino para tomar posesión de la diócesis, entre el 17 de julio y el 12 de noviembre siguientes se llevó a cabo un inventario de sus bienes muebles¹ para preservarlos del derecho de espolio *post mortem* que la Cámara Apostólica ejercía sobre las propiedades no patrimoniales de los preladados, es decir, sobre el acervo acumulado por las altas dignidades eclesiásticas en el transcurso del desempeño de sus cargos, en especial sobre los objetos artísticos, el ajuar litúrgico y los libros².

Previamente, don Francisco precisó ponerse en contacto con Juan Bautista Pamfilio (1574-1655), patriarca de Antioquía, nuncio apostólico de España durante el papado de Urbano VIII y futuro Inocencio X (1644-1655), a través del licenciado Juan de Montañana, canónigo de la seo turiasonense, y el doctor Domingo Oliber, miembro del cabildo metropolitano de la capital aragonesa, para solicitarle que designara a la persona o personas que debían realizar el inventario de sus bienes, *para enguarda de su derecho*, y que poseía en las ciudades de Tarazona y Zaragoza. El nuncio confía a sendos canónigos la misión, con la aclaración de que no debían «haçer ni consentir que se haga tasaçion ni apreçio ninguno» de dicho patrimonio, además de que el inventario

¹ Archivo de Protocolos Notariales de Tarazona (AHPT), Juan Rubio, 1628, ff. 753-824v. (Tarazona, 17-VII y 12-XI-1628).

² Sobre el derecho de espolio puede verse el *Diccionario de derecho canónico arreglado a la jurisprudencia eclesiástica española antigua y moderna*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1854, pp. 506-507; FERNÁNDEZ CONDE, J., «Centralismo administrativo y fiscalismo de Aviñón. Sus incidencias en la Iglesia española», en *La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*, vol. II, n.º 2 de la *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, 1982, pp. 396-399; y OLIVARES TEROL, M.^a J., «El expolio de Gonzalo Arias Gallego, obispo de Cartagena-Murcia», *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, 32, 2001, pp. 413-434.

tenía que formarse «de solo sus vienes propios, sin hacer fraude ni colussion en perjuicio de la Camara Apostolica»³.

Juan de Montañana aceptó de buen grado la delegación de Pamfilio⁴. Sin embargo, antes de iniciar su cometido advirtió que en Tarazona no había «notario nombrado de dicha Camara Apostolica para hacer ante el lo que por dicha comision se le manda», aunque «usando del poder que por ella se le da» designó directamente a Juan Rubio, notario público y del número de la ciudad del Queiles, para llevarlo a cabo⁵. Ambos, en compañía del deán de la catedral Gaudioso Mateo y del racionero Dionisio Alabiano en calidad de testigos, así como del platero turiasonense Martín de Anciso o Enciso, que pesaría *la plata y el oro*, se trasladaron a las casas *de la propia habitacion* de don Francisco. Estas se ubicaban en el barrio del Cinto, concretamente en la puerta del Quende, uno de los puntos de ingreso a la ciudad amurallada de época medieval⁶, y «conffrentan con cassas de don Diego de Castejon⁷, con casas de Jayme de Santa Fe, que hoy son de don Diego Blasco [de Morales] y de doña Cathalina de Aldobera, su muger, y calle publica». Gracias a las capitulaciones matrimoniales del infanzón Diego Blasco de Morales con Margarita de Santa Fe y Artieda, hija del infanzón Jaime de Santa Fe y de la ya difunta María de Artieda⁸, su primera esposa, podemos aproximarnos con exactitud a la ubicación de las casas del tesorero puesto que limitaban con dos de la propiedad de los Santa Fe. Estos inmuebles se situaban en la puerta del Conde, en la placilla de la Lonja alta, es decir, en la placeta localizada detrás del actual

³ Pamfilio firma el documento en Madrid el 30 de mayo de 1628 que figura inserto al comienzo del inventario.

⁴ Entendemos que Montañana debía realizar el inventario de los bienes del obispo electo de Huesca en la ciudad de Tarazona y que Oliber se encargaría de relacionar los que poseía en Zaragoza, de los que no tenemos noticia.

⁵ Lo mismo sucedió años antes para el nombramiento del canónigo turiasonense Francisco Pérez como arzobispo de Cagliari (Cerdeña). *Vid.* VELASCO DE LA PEÑA, E. y CRIADO MAINAR, J., «El inventario de bienes y la biblioteca de Francisco Pérez, arzobispo de Cagliari (Cerdeña). 1574», *Turiaso*, XII, 1995, p. 97.

⁶ GUTIÉRREZ LÓPEZ, A., *Un viaje a las fortificaciones medievales de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2005, p. 64.

⁷ A comienzos de 1631, el inmueble de Diego Blasco de Morales tuvo que ser reparado debido a la ruina de las casas de Diego de Castejón «que afrontan con el muro de ella y casas de don Pedro Ortiz y con las del dicho don Diego Blasco». Los jurados de la ciudad nombraron a dos albañiles, cuya identidad no se revela, para que visitaran ambas propiedades y declarasen a cuánto iba a ascender el arreglo. Los oficiales presentaron un presupuesto de 267 sueldos, de los que Diego de Castejón o sus herederos debían costear las tres cuartas partes y Diego Blasco la cuarta parte (AHPT, Diego de Lorenzana, 1631, ff. 47v.-48v.) (Tarazona, 31-I-1631). La obra fue ejecutada por los albañiles Ambrosio Sánchez, menor, y [Juan] Calabia, ambos de Tarazona (*ibidem*, papel suelto, s. f., s. d.). Como vemos, las confrontaciones de la vivienda son las mismas con excepción de la casa de Francisco Navarro de Eugui que ahora pertenece a Pedro Ortiz.

⁸ AHPT, Pedro Pérez de Álava, 1618-1619, ff. 19-26 (Tarazona, 23-II-1619).

Ayuntamiento, «que affrentan con la calle de la Rua»⁹, esto es, dispuestos sobre la Judería.

Realmente son muy pocos los datos publicados sobre nuestro personaje¹⁰. Sin embargo, la lectura del inventario de sus bienes de 1628, objeto primordial de este estudio, así como del testamento que redacta antes de trasladarse a Huesca¹¹, arrojan algo más de luz sobre su biografía. En primer lugar, gracias a sus últimas voluntades sabemos que nació en la villa de Bulbiente¹². Allí, en la capilla de san Miguel de la iglesia parroquial, de su propiedad, «donde estan enterrados mis aguelos y padres, deseaba recibir sepultura¹³ poniendo en ella una imagen de Nuestra Señora de la Rosa muy devota y de muy elegante pinçel que tengo en mi estudio, en el caso de que muriere fuera del obispado oscense».

Además, un examen en profundidad de su extensísima biblioteca relacionada en el inventario de sus bienes –cuenta con 506 ítems, la mayoría de ellos compuestos por varios tomos¹⁴ que no podemos analizar aquí–, nos indica que, aparte del latín, lengua franca de la época, y el romance, don Francisco leía el italiano pues contaba con una gran cantidad de libros en este idioma, como precisa de manera explícita. A esto debemos añadir que la mayoría de sus volúmenes fueron impresos en Roma y en Venecia, aunque también poseía varios editados en Florencia y en Nápoles, así como en Lyon y en París. Este hecho, unido a la procedencia de algunas de las pinturas que componen su inventario, nos lleva a pensar que, sin lugar a dudas, Francisco Navarro de Eugui residió en Italia, particularmente en Roma y en Venecia.

Y así fue. En sus últimas voluntades dictadas antes de viajar a Huesca, don Francisco declara expresamente que «en Roma no devo un real» puesto que su sobrino Pedro Miguel de Balsorga¹⁵ encargó a «Octavio Costa y otros mercantes» el remate de todas sus deudas. Además, subraya que uno de sus criados llamado Matías Terrones «vino de Roma conmigo y esta oy en mi serviçio».

⁹ *Ibidem*, f. 22.

¹⁰ Para profundizar en la biografía sobre este personaje y su colección de arte remitimos a otro estudio mucho más amplio de próxima publicación.

¹¹ AHPT, Diego de Lorenzana, 1628, f. 260 (Tarazona, 20-XI-1628). Este testamento no tuvo validez legal ya que se encontraba completamente cerrado inserto en el protocolo del notario turiasonense Diego de Lorenzana de 1628.

¹² *Ibidem*.

¹³ En su testamento de 1607 deseaba ser inhumado en la capilla de San Andrés de la catedral turiasonense (AHPT, Francisco Planillo, 1607, ff. 209v.-212v.) (Tarazona, 9-V-1607).

¹⁴ AHPT, Juan Rubio, 1628, ff. 759v.-787 (Tarazona, 17-VII y 12-XI-1628).

¹⁵ Incluso anota que fue él quien sufragó las dos estancias de Balsorga en Roma en las que gastó muchos ducados. Aparte de ello, don Francisco le concedió una pensión de 50 ducados de cámara anuales sobre su canonicato en la catedral de Tarazona que Balsorga otorga haber recibido (AHPT, Diego de Lorenzana, 1628, ff. 261-261v.) (Tarazona, 20-XI-1628).

LAS PINTURAS DE FRANCISCO NAVARRO DE EUGUI

El inventario de bienes del obispo electo de Huesca se compone de diversos apartados en los que se enumeran todos sus derechos económicos y pertenencias sin indicar en qué estancias de la vivienda se encontraban. Comienza por los censales, continúa por los libros, las tapicerías, la ropa de cama y de casa, los ornamentos, objetos de plata y de oro, utensilios de cocina, el mobiliario y ciento y un cuadros registrados en sesenta y cuatro ítems que también incluyen dos *Agnus Dei* de marfil y ébano, tres crucificados y un Cristo atado a la columna de los mismos materiales.

El asiento de las pinturas principia con *el Mercado de Venecia del Vassa, muy grande, que tiene de ancho dos varas y media y de largo quatro varas* –193 x 308,8 cm–. La mención al *Vassa* se refiere, sin lugar a dudas, a algún miembro de la familia de pintores Bassano cuyo cabeza, Jacopo da Ponte (h. 1510-1592), fue, junto a Tiziano, Tintoretto y Veronés, uno de los grandes maestros de la escuela de Venecia¹⁶. La obra de los Bassano –Jacopo y sus hijos Francesco (1549-1592), Giambattista (1553-1613), Leandro (1557-1622) y Gerolamo (1566-1621)– alcanzó un prestigio y modernidad tales que fue ampliamente coleccionada, admirada e imitada hasta el punto de que con el tiempo su taller se convirtió en una factoría de producción casi industrial de la que llegaban a salir hasta treinta réplicas de un mismo tema. Por ello, resulta complicado distinguir la mano del maestro de la de sus hijos y colaboradores, más aún cuando el propio Jacopo se encargaba de ultimar cada obra convirtiendo el producto «industrial» en una pintura autógrafa¹⁷.

Desconocemos si este último sería el caso del lienzo adquirido por el tesorero Navarro de Eugui, pero el hecho de incluir el nombre del autor de la pintura en el inventario y no especificar que se trata de una copia, como hace en otros casos que veremos, nos induce a pensar que realmente era una tela original de Bassano o que don Francisco la compró creyendo al menos que así era.

Hemos localizado en una colección particular una *Escena de Mercado* pintada por Francesco Bassano entre 1580 y 1585 que, aunque de menores dimensiones –139 x 234 cm–¹⁸, puede servir para acercarnos a la que nuestro personaje poseía.

¹⁶ FALOMIR FAUS, M., *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001; SUÁREZ QUEVEDO, D., «Sombras, luces y penumbras en ambientaciones y figuraciones artísticas a fines del siglo XVI e inicios del XVII», *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 169-170; y CUYÁS, M.^a M., «Una *Adoració dels Reis* dels Bassano, donació d'Enrique Pedrosó Muller», *Butlletí del Museu Nacional d'Arte de Catalunya*, 9, 2008, pp. 154-158.

¹⁷ *Ibidem*, p. 154.

¹⁸ Creemos que es la misma pintura que en el año 2009 se encontraba en el comercio de arte en http://www.sothebys.com/app/ecatalogue/ecat.do?dispatch=displayImageViewer&lot_id=4C2X7&SIZE=smaller

La siguiente anotación recoge las pinturas de «los quatro tiempos en quatro quadros grandes, cada uno con una antigüedad de Roma y en cada uno de ellos pintado el mismo pintor que los hiço, que tiene cada uno dos varas y media de largo y de ancho dos varas» –193 x 154,4 cm–. Ya desde el inicio del inventario, Francisco Navarro de Eugui se nos muestra como un perfecto coleccionista de arte pues entre los aficionados de este momento era muy habitual atesorar series como las de los meses del año, las cuatro estaciones o *tiempos*¹⁹, como la que nos ocupa, y los cuatro elementos de los que también poseía uno, concretamente «del elemento de la Tierra con frutas y verduras y zateros [¿?] que es de ancho una vara y tres quartas y de largo dos varas y media» –135,1 x 193 cm–.

Seguidamente, registra «doçe emperadores de medios cuerpos, grandes, de ancho cada uno mas de vara y de largo vara y media poco mas o menos» –más de 77,2 x 115,8 cm–. Estas pinturas podrían emular la serie del mismo tema creada por Tiziano que adornaba la zona superior de la Galería del Mediodía del Alcázar de Madrid, adquirida por Felipe IV en la almoneda de Carlos I de Inglaterra y que solo conocemos por los grabados que Aegidius Sadeler realizó pues pereció durante el incendio de este edificio real de 1734²⁰.

Los retratos eran numerosos entre la colección de nuestro canónigo pues, aparte de los «dos quadros grandes del Papa Clemente octavo asentado en su silla, el uno mayor que el otro, el un retrato quando fue electo Papa y el otro del tiempo de su muerte», también se encontraba otro «de Gregorio deçimo tercio sentado en su silla con su muçeta, grande como los de arriba», así como «doçe testas de Papas diferentes y entre ellas de Pio quinto, Sixto quinto, Paulo tercio, Gregorio deçimo quarto, Urbano septimo [e] Ignoçençio nono». De estos últimos hemos logrado identificar dos conservados en el almacén del Museo Diocesano de Huesca²¹, el primero de ellos es el retrato de Pablo III²² [fig. 1], que pretende reproducir toscamente el que realizara Tiziano en 1543 que se

¹⁹ CHECA, F., *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994, p. 137.

²⁰ *Ibidem*, pp. 137-138. La familia Guaras de Tarazona atesoraba igualmente una serie de doce césares; *vid.* CRIADO MAINAR, J., *El Palacio de la familia Guaras en Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses-Fundación Tarazona Monumental, 2009, p. 186.

²¹ Deseamos mostrar nuestro más sincero agradecimiento a José María Nasarre, director del Museo Diocesano de Huesca y Delegado Diocesano de Patrimonio, así como a Susana Villacampa, coordinadora del Museo, la enorme predisposición, amabilidad y ayuda que nos brindaron para visitar y estudiar sus instalaciones con la intención de localizar e identificar posibles pinturas de la colección del obispo Navarro de Eugui en Huesca.

²² N.º de registro 614, n.º de entrada 831, óleo sobre lienzo, 89 x 79 cm (con marco 14 cm más alrededor). Inscripción en la zona superior: (izquierda) Paulus III PONT. AÑO / (derecha) MAX. ROMANVS 1-5-3-6.



Fig. 1. *Retrato de Pablo III*, Almacén del Museo Diocesano de Huesca.

custodia en el Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles, y el segundo de Pablo IV²³ [fig. 2], réplica casi literal, aunque invirtiendo la composición, del que Rafael hiciera de Julio II entre 1511 y 1512²⁴. A estos debemos añadir un tercero que, aunque no encarna la efigie de un papa, presenta las mismas características que los anteriores. Se trata del retrato del cardenal Alejandro

²³ N.º de registro 275, n.º de entrada 312, óleo sobre lienzo, 87 x 71 cm (con marco 99 x 82 cm). Inscripción en la zona superior: Paulus III PONT. MAX. / NAPOLITANVS A. 1·5·5·5 / FAMILIE GARAFI.

²⁴ OBERHUBER, K., *Raphael. The paintings*, Munich, Prestel Verlag, 1999, fig. de la p. 128.



Fig. 2. Retrato de Pablo IV, Almacén del Museo Diocesano de Huesca.

Farnesio²⁵ [fig. 3], también ubicado en el almacén del Museo Diocesano y que parece seguir, con limitaciones, el nacido de los pinceles de Tiziano entre 1546 y 1547 albergado en el Museo Nacional de Capodimonte de Nápoles²⁶.

Dos nuevos retratos ocupan los dos siguientes asientos del inventario del obispo electo de Huesca, en esta ocasión el «del Cardenal de Abila sentado en su silla y otro del natural de Pedro Nabarro de Egui, padre del dicho thesorero, de medio cuerpo y de la hedad que murio de çiento y nueve años»²⁷. Respecto a este último nada podemos aportar, pero no sucede lo mismo con el primero. El cardenal Francisco de Ávila o Dávila y Guzmán, también llamado Francisco de Múxica y Ávila de Guzmán, tras un meteórico *cursus honorum*, en junio de 1596 fue elevado a cardenalato por Clemente VIII, dignidad que ocupó hasta su fallecimiento en Roma el 20 de enero de 1606²⁸. Debió ser entre 1596 y 1606 cuando Francisco Navarro, que ya ocupaba el cargo de tesorero de la catedral turiasonense, viajó a la capital italiana, entró en contacto con el cardenal de Ávila y encargó o adquirió su retrato.

Por último, otra tela que podemos englobar dentro del género retratístico es un «medio cuerpo desnudo, de mas de vara en quadro –más de 77,2 cm de lado–, con la mano izquierda en la mejilla muy pensatibo y la cabeza muy greñuda que parece mira a todos, muy del natural, que dizen que es de un philosofo llamado Pitagoras», descripción que nos tienta a acercarnos a la obra de José de Ribera²⁹.

Es evidente que su estancia en Roma contribuyó sobremanera tanto a formar su gusto artístico como a crear su cuantiosa e interesante colección artística en la que no faltan obras de todos los géneros pictóricos, aunque, como no podía

²⁵ N.º de registro 615, n.º de entrada 832, óleo sobre lienzo, 105 x 90 cm (con marco 117 x 102,5 cm). Inscripción en la zona superior: (izquierda) ALEXANDER FARNE / CARD ET VICEC / (derecha) SANCTE, ROM, EC / CANCELARIVS A. 1-5-3-6.

²⁶ Sobre la figura de Alejandro Farnesio y su importante labor como mecenas artístico puede consultarse ROBERTSON, C., «*Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese, patron of the arts*», New Haven, Yale University Press, 1992.

²⁷ Sabemos que Pedro Navarro de Eugui, padre de don Francisco, todavía estaba vivo y residía en Bulbente en mayo de 1607 pues es constituido por su hijo en su testamento, junto con el obispo de Tarazona Fr. Diego de Yepes, heredero de todos sus bienes (AHPT, Francisco Planillo, 1607, ff. 209v.-212v.) (Tarazona, 9-V-1607).

²⁸ Información extraída de <http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/bavilaf.html> y de <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1596.htm#Avila>. Sin embargo, Dávila debió viajar a Roma mucho antes pues en 1562 (ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de, «Perfil artístico del palentino Francisco de Reinoso, obispo de Córdoba», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 67, 1996, p. 93) ya se encontraba en la Ciudad Eterna en compañía de su amigo Francisco de Reinoso, futuro obispo de Córdoba (1597-1601), para probar fortuna tras concluir juntos sus estudios de Teología en la Universidad de Salamanca (FERNÁNDEZ MARTÍN, L., «Episcopales terracampinos en tiempo de Felipe II. 1556-1598», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 45, 1981, p. 18).

²⁹ Vid., entre otros, SPINOSA, N. (coord.), *José de Ribera bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)*, catálogo de la exposición, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 118-131.



Fig. 3. Retrato del cardenal Alejandro Farnesio, Almacén del Museo Diocesano de Huesca.
Foto cortesía del Museo Diocesano de Huesca.

ser de otra manera, son las de temática religiosa las predominantes. Entre esta variedad también se encuentran pinturas de género propiamente dicho y escenas populares como la antes mencionada del *Mercado de Venecia* de Bassano, y sus «dos testas muy al natural de dos faquines³⁰, que el uno rie y el otro da voces, de la manera que iban por Roma».

La pintura mitológica y alegórica no podía faltar en la colección de un hombre culto independientemente de su dignidad eclesiástica. Sin embargo, tuvo que ser por esta condición por lo que solo atesoró dos lienzos de dichos temas, el primero de ellos un cuadro de *Orpheo con su rabel y rodeado de los animales que traya con su musica* y el segundo *de la Pereza y Diligencia con un azote en la mano contra la Pereza que esta en la cama*.

³⁰ Ganapán, hombre que se gana la vida llevando recados o transportando bultos, esportillero.

A partir de aquí son las obras religiosas las que engrosan el inventario y que podemos clasificar en cuatro apartados: las dedicadas al Antiguo Testamento, las que narran episodios de la vida y pasión de Jesucristo, las representaciones marianas y las de santos y santas de la cristiandad.

Entre las escenas *ante legem* debemos comenzar con «un quadro en tabla guarnecido de Adan y Eba en carnes», es decir, una tabla de Adán y Eva desnudos, y proseguir con un «quadro largo del dilubio con muchas figuras que se ban a[h]logando», aclaración que resulta de gran interés pues así lo plasmó al fresco Paolo Uccello entre 1446 y 1448 en el Claustro Verde de Santa María Novella de Florencia y de esta manera recomendaba su representación Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*³¹. A este debemos añadir otro «quadro de la congregaçion de los animales para entrar o salir a la arca de Nohe». Sin embargo, estos temas fueron inusualmente reproducidos en la pintura italiana del Renacimiento y, aparte del ejemplo citado de Uccello para el diluvio, los principales acontecimientos de la vida de Noé prácticamente solo serían tratados por Rafael en los frescos de las logias vaticanas³² y por los Bassano en la década de 1570³³.

El *Nacimiento de Nuestro Señor* «de noche con su portal y figuras, de vara y terçia de cayda y vara y media de ancho» –102,93 x 115,8 cm– inaugura las escenas de la vida de Jesús entre las obras de nuestro personaje. Además, también esta será una de las muchas pinturas «nocturnas» que atesora, recurso que, aunque fue empleado por Tiziano, se encargaría de popularizar Jacopo Bassano³⁴. De hecho, otro de sus «nocturnos» es el «quadro de la Adoraçion de los Reyes que tira mucho a la noche que tiene siete figuras y dos camellos y la Virgen sentada en un trono», del que nada más menciona.

De este mismo tema es el «lienzo de la Adoraçion de los Reyes que tiene mucho numero de figuras muy pequeñas con diversas vestiduras y Nuestra Señora sentada debajo de un portal y la gloria arriba y un pastor que tiene detras [ar]rodillado que tiene un burriquo que esta en figura de rebuznar que dijo ser de Carleto el veneçiano, con su cornija de ebano con su cortina de

³¹ VINCI, L. da, *Tratado de pintura*, edición preparada por Ángel González García, Madrid, Akal, 2007 (6.ª ed.), pp. 416-418. En época medieval también se representó este tema con cuerpos sin vida flotando en el agua alrededor del arca como sucede, por ejemplo, en una de las pinturas románicas de la bóveda de la nave mayor de la iglesia de Saint-Savin-sur-Gartempe en la región francesa de Poitou fechadas hacia 1100.

³² DACOS, N., *Rafael. Las Logias del Vaticano*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2008, pp. 146-150.

³³ FALOMIR FAUS, M., *op. cit.*, p. 87.

³⁴ *Ibidem*, p. 103. Sobre el contexto histórico que ayudó a fomentar la aparición de los «nocturnos» pictóricos *vid.* SUÁREZ QUEVEDO, D., *op. cit.*, pp. 155-189, para el caso de los Bassano consúltense espec. pp. 169-170.

tafetán leonado, que es de ancho en quadro una vara» –77,2 cm–. Aunque las medidas anotadas no se corresponden totalmente, estamos convencidos de que se refiere a la *Adoración de los Reyes Magos* que se conserva en la actualidad colgada en la capilla nueva de la sacristía de la catedral de Huesca [fig. 4]. Se trata de un cuadro muy similar pero no idéntico al que Enrique Pedrosó Muller donó al Museo Nacional de Arte de Cataluña en el año 2005 que ha sido atribuido recientemente a Jacopo y Francesco Bassano y datado entre 1575 y 1580³⁵. Ambos lienzos, el que nos ocupa y el barcelonés, siguen de manera literal la composición del mismo tema firmada por Francesco Bassano custodiada en el Museo del Prado, versión apretada y en formato vertical de la *Epifanía* de la Galería Borghese de Roma atribuida a Jacopo Bassano y fechada hacia 1576³⁶. Asimismo, existen otras traslaciones de esta misma pintura asignadas a Francesco, como la perteneciente a una colección particular o la de la Galería Capitolina de Roma³⁷.

Con todo, en el inventario de nuestro obispo electo de Huesca se anota expresamente que es obra de *Carleto el veneçiano*. Este pintor es Carlo Caliari, conocido como Carletto, segundo hijo de Pablo Caliari «el Veronés», que nació y murió en Venecia en 1570 y 1596, respectivamente. Carletto, aunque inició su andadura artística en el taller de su padre, entró como discípulo y colaborador en la *bottega* de Jacopo Bassano. No obstante, su obra no destaca principalmente por el uso dramático de la luz propia de Jacopo, sino por la minuciosidad y preciosismo casi flamenco característico de su hijo Francesco³⁸. Por todo esto podemos concluir que el lienzo oscense, aunque ejecutado por Carletto, es completamente deudor de composiciones bassanescas.

Estamos en condiciones de asegurar que Carlo Caliari y los Bassano son, sin lugar a dudas, los pintores predilectos de Francisco Navarro de Eugui. La adquisición de obras de estos venecianos por parte del canónigo no quedó ahí pues el inventario de sus bienes todavía se encuentra salpicado de varias más. Un «quadro de Christo muerto al pie de la cruz pintado [de] noche del Vassa con la Virgen y la Magdalena a los pies y una luz encendida, de vara y tres quartas de largo al traves y vara y quarta de cayda» –135,1 x 96,5 cm– perdido pero que, por la descripción, debía seguir con bastante fidelidad el *Lamento ante*

³⁵ CUYÁS, M.^a M., *op. cit.*, pp. 153-158.

³⁶ FALOMIR FAUS, M., *op. cit.*, pp. 163-164.

³⁷ Información extraída de <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bassano/jacopo/>

³⁸ CHECA, F., FALOMIR, M., y CUYÁS, M.^a M., *De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1997, p. 187; y RUIZ MANERO, J. M.^a, «Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España (Carletto, Benedetto y Gabriele Caliari)», *Archivo Español de Arte*, 313, 2006, pp. 43-44.



Fig. 4. Carlo Caliari «Carletto» (atribución), *Adoración de los Reyes Magos*, Sacristía nueva de la catedral de Huesca.

Cristo muerto de Francesco Bassano fechado hacia 1580, de colección particular y de similares dimensiones a la nuestra –84 x 126 cm–³⁹. Igualmente, contaba con «otro quadro pequeño de la misma figura del Vassa», es decir, del mismo tema, «guarneçido de ebano, poco mas de palmo y medio» –más de 28,5 cm–.

De Carletto atesoraba al menos tres lienzos más. El primero de ellos representaba a «Christo con la cruz a questas y un sayon que le descubre el hombro y la Veronica detras con un paño en las manos que tiene dos varas de ancho al trabes y de cayda vara y media⁴⁰ –154,4 x 115,8 cm–, con otras figuras corpulentas, y dijo ser de mano de Carleto veneciano», mientras que el segundo se trataba de «un quadro al natural de Sant Geronymo desnudo, de mano de Carleto, de vara y quarta de ancho –96,5 cm–, con una calabera y la mano

³⁹ Vid. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bassano/jacopo/>. Existen diversas versiones como la que en el año 2009 se encontraba en el comercio de arte (Sotheby's, Londres, Lote 155, medidas 60,5 x 75 cm: http://www.sothebys.com/app/ecatalogue/ecat.do?dispatch=displayImageViewer&lot_id=159567415&showBigPic=Y).

⁴⁰ El inventario recoge otro lienzo de este mismo tema y dimensiones pero anónimo: «Item otro quadro de noche oscuro con Christo la cruz a cuestas y la Veronica que va detras con un paño en las manos que tiene dos varas de ancho y vara y media de largo en alto».

izquierda en la mejilla y un libro delante que esta leyendo y una tablica con una redomilla de tinta». El tercero refleja el «martirio de Santa Cathalina con dos angeles que la coronan, en cuerpo grande, de dos varas y quarta de cayda y de ancho vara y media» –173,7 x 115,8 cm–, cuyo autor, Carletto, aunque no es identificado en el inventario, sí que se desvela en el testamento de 1628.

Pese a que no hemos logrado localizar la pintura de *Cristo con la cruz auestas*, pudo ser semejante a la obra del mismo tema que Caliarì realizó para la basílica de Santi Giovanni e Paolo de Venecia⁴¹. Tampoco hemos tenido fortuna con la segunda, pero el Museo del Prado cuenta entre su colección dispersa con un *San Jerónimo penitente* de Carletto depositado en el Museo d'Art de Girona, muy próximo, con ligeras variaciones, al atribuido a su padre y datado hacia 1580 conservado en la National Gallery of Art de Washington⁴². Sin embargo, en ninguno de los dos casos el protagonista se lleva la mano izquierda a la mejilla, como sí lo hace el *San Jerónimo* que Jacopo Bassano pintó en 1556 y que se localiza en la Gallerie dell'Accademia de Venecia⁴³. Por ello, es más que probable que Carletto, instalado en la *bottega* de los Bassano, se sirviera de este modelo para crear su propia composición.

Más dificultosa nos ha resultado la identificación o aproximación al tercero de los lienzos, el del martirio de Santa Catalina⁴⁴. El inventario de Navarro de Eugui asegura que la mártir está siendo coronada por dos ángeles, como sucede en el bello lienzo titular del retablo de la capilla de santa Catalina de la catedral de Huesca [fig. 5]. La atribución de esta pintura a Jerónimo Agüesca no ha podido ser documentada como sí lo han sido otras de las telas de este mueble⁴⁵. Consideramos que sus características artísticas y su colorido ácido y tornasolado no se corresponden con las de la obra conocida de Carletto ni con la de los Bassano ni la de Veronés, pero podría ser este el lienzo que buscamos ya que se trata de una copia, con ligeras variaciones, de la pintura del mismo tema que Marcello Venusti (entre 1512 y 1515-1579) realizó en la década de 1550 para la capilla Mutini de la iglesia de San Agustín de Roma⁴⁶, reproducción que quizá nuestro personaje encargó directamente en Italia al pintor veneciano.

⁴¹ Reproducida en <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caliari/carlo/jesusver.html>.

⁴² RUIZ MANERO, J. M.^a, *op. cit.*, pp. 45-46 y fig. 2, p. 48.

⁴³ Reproducido en http://web.tiscali.it/wwwart/accademia/dipinti/analisi/40_1.htm.

⁴⁴ En su testamento de 1607 deja a *micer* Tomás Martínez, regente de la Cancillería de Aragón, y su esposa Esperanza de Fuentes «un quadro de la Oracion del guerto y otro de Sancta Catalina, despues que aya escogido uno de [los] dos que tengo, con mision de guardar el que dexare» (AHPT, Francisco Planillo, 1607, ff 209v.-212v.) (Tarazona, 9-V-1607).

⁴⁵ PALLARÉS FERRER, M.^a J., *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pp. 110-112 y 173.

⁴⁶ RUIZ MANERO, J. M.^a, «Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España», *Archivo Español de Arte*, 272, 2006, pp. 368-371.



Fig. 5. Carlo Calviari «Carletto» (atribución),
Martirio de Santa Catalina de Alejandría,
Capilla de Santa Catalina de la catedral de Huesca.

No obstante, debemos advertir que, aparte de la versión del convento de las Descalzas Reales de Madrid y de la perteneciente a la colección del conde del Valle Canet⁴⁷, en la basílica de Nuestra Señora del Romero de Cascante (Navarra), adscrita a la diócesis de Tarazona hasta finales del siglo XVIII, se conserva un lienzo idéntico al oscense presidiendo un pequeño retablo de comienzos del siglo XVII⁴⁸.

Retomando las pinturas que reflejan escenas de la vida y pasión de Cristo relacionadas en el inventario del obispo electo de Huesca destaca de modo particular una «Oraçion del huerto»⁴⁹, copia de la de Jusepino⁵⁰, con un angel con el caliz en la mano que bajaba a confortar[le], de vara y media de alto y de vara de ancho» –115,8 x 77,2 cm–.

Asimismo, hemos de destacar su colección de *laminas* que, probablemente, hacen referencia a óleos sobre cobre. La primera representa a «Christo muerto y Nuestra Señora abiertos los vrazos y los angeles a los lados, de media vara de ancho y mas de media vara de largo» –38,6 x más de 38,6 cm–, seguido de

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ GARCÍA GAINZA, M.^a C. (dir.), *Catálogo monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 2003 (1.^a reimp., 1.^a ed. 1980), p. 58 y lám. 60.

⁴⁹ Esta debe ser la pintura que ofrece en elección junto a la de *Santa Catalina* al matrimonio compuesto por Tomás Martínez y Esperanza de Fuentes en su testamento de 1607.

⁵⁰ Quizá se refiera a Jusepino de Macerata, discípulo de Agustín Carracci (véase CRUZ Y BAHAMONDE, N. de la, *Viage de España, Francia e Italia*, t. III, Madrid, imp. de Sancha, 1807, p. 302).

otra «de la Veronica en lamina, guarneçido de evano, de media vara de cayda y de una terçia de ancho» –38,6 x 25,73 cm– que se podría corresponder con un cobre del mismo asunto que se conservaba en el almacén del Museo Diocesano de Huesca pero que tras su restauración fue trasladado a la Colegiata de Alquézar (Huesca)⁵¹, otra «lamina del Salvador y otra de la Virgen, formando pareja, guarneçidos de vano muy hermosos, de dos tercias de ancho y tres quartas de cayda –51,46 x 57,9 cm–, otro quadro pequeño en lamina y guarñiçion de evano de Christo con la cruz a questas y Simon Çirineo que le aiuda –38,6 x más de 38,6 cm–, y otro de Judi [*sic*] y lamina y guarñiçion de evano con su criada y la cabeza de Olofernes de los cabellos y ella muy hermosa con una venda en los ojos y un puñal en las manos, del mismo tamaño». De idéntica factura aparece una pintura «de noche con dos luzes ençendidas y Christo presso con los sayones y uno pintado de espaldas, de cayda media vara y de ancho una terçia» –38,6 x 25,73 cm–, otra «de Christo muerto en los braços de la Virgen, del mismo tamaño», y la que plasma a «Sant Juan hecho seraphin con la aguila en los pies que tiene las escribanias en el pico arribado a un arbol con la muger y el dragon de las siete cabezas, de una terçia de ancho y poco menos de media y vara de cayda» –25,73 x menos de 38,6 cm–.

Aparte de cobres, también poseía dos óleos sobre piedra, concretamente «una testa de Nuestro Señor en piedra guarneçido de evano» –38,6 x más de 38,6 cm–, un «Christo muerto con un angel admirado y otro que vessa la mano y dos luzes ençendidas, de ancho media vara [y] mas de terçia de alto» –38,6 x más de 25,73 cm–, y una miniatura cubierta con un cristal con la escena «de la Asumpçion de Nuestra Señora con una danza de angeles y los apostoles que estan mirando el sepulcro, de un palmo en quadro» –19 x 19 cm aproximadamente–.

El tercer gran apartado de pinturas recogidas en el inventario del tesorero de la catedral de Tarazona engloba las representaciones marianas, entre las que también hallamos obras con autor. El primer lienzo de este tema representa a *Nuestra Señora y Sant Joseph y el Niño Jesus desnudos* [*sic*]. Asimismo, posee una tela «de Nuestra Señora de Loreto, de dos varas y quarta de largo y vara de ancho» –173,7 x 77,2 cm–, otra «de Nuestra Señora y Sant Joseph y el niño Jesus que tiene un palomino en las manos, de mas de vara en quadro» –más de 77,2 x más de 77,2 cm–, y «otro quadro de lienzo de Nuestra Señora con el Niño en los brazos y Sant Joseph con un libro y Sant Juan de rodillas debajo [de] una arboleda, de ancho media vara y de cayda tres quartas –38,6 x 57,9 cm–, y Sant Juan y un niño con la cruz en las manos».

Además, asegura que la pintura de *Nuestra Señora con un niño Jesus en las rodillas y Sant Juan al lado con una cruz de caña en las manos*, «que es dos

⁵¹ N.º de registro 21, n.º de entrada 31. Datación hacia 1600. Medidas: 22,5 x 17 cm (con marco 27 x 22 cm).

varas de cayda y vara y dos tercias de ancho poco mas o menos» –154,4 x 128,6 cm–, es obra *de Rafael* y que incluso cuenta con una copia suya pero de menores proporciones («poco mas de vara de cayda y tres quartas de ancho» –más de 77,2 x 57,9 cm–). Muchas fueron las *Madonnas* que Rafael Sanzio (1483-1520) llevó a cabo a lo largo de su vida, pero no tantas las conocidas en las que acompañó a Madre e Hijo con la figura de San Juan Bautista niño con la cruz de caña entre sus manos. No obstante, resulta bastante improbable que nos encontremos ante un verdadero original y más fácil que sea una réplica de su taller o incluso obra de algún seguidor o imitador del maestro, pues a la muerte de Rafael en 1520 fueron muchos los pintores que continuaron con su estilo.

Por último, y realmente como colofón de las pinturas de tema mariano de Navarro de Eugui, poseía un «quadro de Nuestra Señora con la rossa en la mano y el Niño en los brazos pintados muy hermosos, guarneçido de evano, de una vara de largo y tres quartas de ancho –77,2 x 57,9 cm–, que dijo ser de Çipion Gaetano». Se trata de una magnífica tela de deliciosa factura, firmada por el italiano Scipion Gaetano (hacia 1550-1598), conocido como Scipion Pulzone, y fechada en 1592⁵², que ha sido recientemente restaurada y que hoy cuelga del muro del lado de la Epístola de la capilla del Santo Cristo de los Milagros de la catedral oscense⁵³ [fig. 6].

La extraordinaria calidad artística de este lienzo debió propiciar que se hicieran copias del mismo en la zona pues al menos el convento de capuchinas de Huesca conserva una reproducción de ella⁵⁴. Con todo, existe otro original firmado y fechado en el mismo año de 1592 por Pulzone en la Galería Borghese de Roma. Esta pintura fue ampliamente conocida en nuestro país pues otra de sus copias, procedente de las Colecciones Reales, se custodia en el Museo de Castellón como depósito del Museo del Prado. Además, el pintor Francisco de Burgos Mantilla poseía dos de ellas en su taller, a lo que hemos de añadir que este modelo piadoso tenía tal vigencia en España que incluso José Antolínez (1635-1675) lo representó en el lienzo que su *Pintor pobre*, conservado en la Alte Pinakothek de Munich, lleva en la mano⁵⁵.

⁵² Inscripción localizada sobre el hombro de la Virgen, tras la espalda del Niño, en la que puede leerse *Scipio Gaetanus / faciebat 1592*.

⁵³ Ya AGULLÓ COBO, M., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Francisco de Burgos Mantilla», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47, 1981, nota n.º 29-30, p. 372, publicaron la existencia de esta excelente pintura en la catedral de Huesca aunque sin conocer su procedencia.

⁵⁴ Agradecemos encarecidamente esta información a Susana Villacampa, coordinadora del Museo Diocesano de Huesca.

⁵⁵ AGULLÓ COBO, M., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *op. cit.*, p. 366 y nota n.º 29-30, p. 372. El Museo de Bellas Artes de Zaragoza conserva asimismo una versión de esta pintura; *vid.* RUIZ MANERO, J. M.ª, «Obras y noticias...», *op. cit.*, pp. 372-374. Asimismo, en el inventario de los bienes de la vecina de Tarazona Prudencia Villalón y Veratón, viuda de Diego Pablo de Casanate, entre otras muchas pinturas, se cita *un quadro pequeño de la Virgen de la Rosa con marco negro* (AHPT, Francisco Lamata, 1678, ff. 84-86) (Tarazona, 6-V-1678).



Fig. 6. Scipion Gaetano, *Virgen de la rosa*, 1592. Foto cortesía de Ártico, S. L.

El cuarto y último gran apartado en el que podemos englobar las pinturas de temática religiosa del inventario de Francisco Navarro es el de santos y santas de la cristiandad. En primer lugar, citaremos sus dos Magdalenas, una «de buen tamaño que tiene un libro en la mano drecha y la calabera debajo», y otra «con un Christo a los pechos y un angel al lado escorçada como en estasi[s] y el braço firma[do] sobre una calabera». El grabador flamenco Jerónimo Wierix cuenta entre su amplia producción con una estampa muy cercana a esta descripción, aunque sin la presencia del ángel⁵⁶, detalle que sí aparece en la *Magdalena arrepentida* (hacia 1560-1575) de la National Gallery de Canadá en Ottawa de Pablo Veronés⁵⁷.

Asimismo, estamos convencidos de que disponía de una reproducción de los *Desposorios de Santa Catalina* de Correggio (hacia 1526-1527) del Museo del Louvre –1,05 x 1,02 cm– pues, aunque no lo especifica, su asiento la delata: «otro quadro del desposorio de Santa Cathalina con el niño Jesus que le pone el anillo en el dedo y Sant Sebastian con un puñado de saetas que se los esta mirando y riendo, de vara y media en quadro por todas partes poco mas o menos» –115,8 cm de lado–. Esta circunstancia no debe sorprendernos ya que, junto a Tiziano, Correggio fue uno de los pintores más copiados y esta obra una de las más imitadas⁵⁸.

De nuevo, una pintura que creemos poder identificar es el «San Juan en el desierto hechado, con una cruz de caña que tiene entre las piernas, medio desnudo, de vara y terçia de cayda y de dos varas de ancho al trabes» –102,93 x 154,4 cm– con el lienzo de San Juan Bautista de la antesacristía de la catedral de Huesca. Se trata de una obra de notable calidad artística cuyos rasgos lo aproximan al naturalismo italiano de finales del siglo xvi y comienzos del xvii.

Igualmente, poseía pinturas de iconografía poco habitual como, por ejemplo, «dos quadros de Sant Pedro y Sant Pablo quando se aparecieron a Constantino y sobre ellos un Dios Padre» o un lienzo «de Santa Podençiana [por Prudenciana], de vara y media de ancho y dos varas de largo –115,8 x 154,4 cm–, que recogia la sangre de los martires con una esponja». Con respecto a este último cuadro, el Museo de la Colegiata de Castrojeriz (Burgos) custodia un lienzo de Santa Práxedes, hermana de Santa Prudenciana, firmado por Scipion Gaetano en 1590⁵⁹

⁵⁶ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservees au cabinet des estampes de la Bibliotheque Royale Albert I*, vol. II, Bruselas, Bibliotheque Royale Albert I, 1979, grabado n.º 1243, p. 164.

⁵⁷ PALLUCCHINI, R., Veronés, Barcelona, Carroggio, 1984, catálogo n.º 147, p. 180; y PIGNATI, T., y PEDROCCO, F., Veronés: *catálogo completo de pinturas*, Madrid, Akal, 1992, p. 220.

⁵⁸ El cuadro del Louvre pertenecía en 1650 al cardenal Barberini por lo que al menos hasta esa fecha se encontraba en Roma. Vid. AGULLÓ COBO, M., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *op. cit.*, p. 366 y nota n.º 5, p. 370. Existe una copia de esta pintura en el Museo Arrese de Corella que procede de la testamentaria de la familia Goñi (GARCÍA GAINZA, M.ª C. (dir.), *op. cit.*, p. 137 y lám. 215).

⁵⁹ RUIZ MANERO, J. M.ª, «Obras y noticias...», *op. cit.*, pp. 374-375 y fig. 9 de la p. 377.

que, sorprendentemente, es casi idéntico a otro del mismo tema y de gran calidad que se conserva en la iglesia parroquial de Lituénigo (Zaragoza), localidad de la comarca de Tarazona y el Moncayo. Igualmente, en el templo conventual de los frailes carmelitas descalzos de Tarazona existe también una copia, aunque de menor tamaño.

Los paisajes o *países*, como se les conocía en España, no podían faltar en una casa de la alta burguesía y, efectivamente, Francisco Navarro contaba con «un lienço de payses de Flandes con mucha arboleda y marina y danzes pintado como cortina muy grande». Estas escenas se empleaban generalmente para ambientar camarines y salones de manera que al menos la imaginación pudiera viajar gracias a estos agradables trampantojos⁶⁰. A estos paisajes debemos unir la presencia de «cinco mapas, las quatro de las quatro partes del mundo y otra universal iluminadas en lienzo, otro iluminado del viaje de la Tierra Santa, y un callendario en lienzo y estampa de todos los santos del año y sus figuras».

Por último, la colección de pintura de nuestro canónigo se completaba con «dos Agnus Dei de marfil y evano, de mucha delicadeza y mucho valor⁶¹, dos cruces de evano con sus pies y encajes para reliquias grandes y en cada una un Christo, en la una de marfil y en la otra de box y los pedestrales muy grandes», una de las cuales –la de marfil– podría identificarse con la que se custodia en la sacristía nueva de la catedral de Huesca de muy fina factura, así como dos Cristos de marfil y ébano de los que uno es un crucificado⁶², como dos que también se conservan en la sacristía nueva de la seo oscense, mientras que el segundo representaría a Jesús atado a la columna⁶³.

Para concluir, solo nos cabe reflexionar sobre el gusto artístico de Francisco Navarro de Eugui, canónigo y tesorero de la catedral de Tarazona y más tarde obispo de la diócesis oscense. Resulta obvio mencionar que se inclina claramente por las pinturas de artistas italianos y, concretamente, de venecianos. Sabemos fehacientemente que nuestro personaje estuvo en Roma y allí pudo adquirir tanto la *Virgen con el Niño y San Juanito* de Rafael como la *Virgen de la rosa* de Scipion Pulzone, la serie de las cuatro estaciones, los retratos de los Papas, los de los emperadores, los faquines... Sin embargo, también hubo de

⁶⁰ ANSÓN NAVARRO, A., «La pintura en las colecciones de Vicencio Juan de Lastanosa», en MORTE GARCÍA, C., y GARCÉS MANAU, C. (COORDS.), *Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión del saber*, catálogo de la exposición, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, p. 113.

⁶¹ Que pretendió donar a la catedral de Tarazona junto con su breviario mayor, según consta en su testamento de 1607.

⁶² «Ittem un Cruçifixo de marfil y evano muy delicado, de un jeme de larga la cruz y el Christo muy pequenito».

⁶³ «Ittem un Christo de marfil de un palmo de grande con su pedestral y columna de evano muy devoto y çinculo de lo mismo».

viajar a Venecia y entrar en contacto con los Bassano o incluso visitar su taller donde haría acopio de varias obras tanto de Carletto –la *Adoración de los Magos*, el *Cristo con la cruz auestas*, el *Martirio de Santa Catalina* y el *San Jerónimo*– como de los propios Bassano –el *Mercado de Venecia* y las dos pinturas del *Lamento ante Cristo muerto*–. Esta circunstancia redunda una vez más en el éxito que todavía en vida disfrutaron estos pintores –Jacopo y Francesco Bassano fallecieron en 1592, mientras que Carlo Caliari lo hizo en 1596– que llegaron a convertir su *bottega* prácticamente en un taller de producción en serie que no solo suministraría arte a las colecciones de la aristocracia y de los Austrias españoles⁶⁴, sino también a aragoneses de tan interesante trayectoria como el que acabamos de estudiar.

⁶⁴ Vid. FALOMIR FAUS, M., *op. cit.*

«SOBRIA CLARIDAD Y ARCAICA PUREZA».
REFLEXIONES SOBRE EL GUSTO
EN EL SIGLO DE LAS LUCES.
EL CASO DE LA VILLA NEGRONI DE ROMA:
MODELOS E INFLUENCIAS DE MENGES Y AZARA (1777)

NOEMÍ CINELLI
Universidad de Sevilla

«Gusto settecentesco» es sinónimo de clasicismo proyectado e interpretado en un clima de idealización onírica¹. La Crítica artística, así como la más moderna disciplina de la Teoría del Arte, se ha apresurado a ofrecernos una definición quizás demasiado simple del fenómeno que solo por comodidad se conoce como Neoclasicismo y que todavía hoy en algunos de los manuales de Historia del Arte al uso en las más prestigiosas universidades del Viejo y Nuevo Continente se describe como una reacción antibarroca en la Europa del siglo XVIII. Dejando de lado en esta ocasión las consideraciones acerca de la identidad neoclásica y la común adhesión a los cánones y modelos convencionales derivados de la tradición clásica y avalados por las normas académicas², nos centraremos en uno de los artistas que mejor supo interpretar el gusto de la época, el pintor-filósofo Anton Raphael Menges

¹ Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al profesor José María Nogué Luzón por sus consejos, al profesor Álvaro Recio Mir por sus críticas constructivas, al profesor José Antonio Albardonedo Freire por sus correcciones, al personal del Museo Arqueológico y del Museo de Bellas Artes de Sevilla, y finalmente a Alejandro Wang y a Reshma Zeni por haberme dedicado su tiempo, con paciencia.

² Vid. ASSUNTO, R., *L'Antichità come futuro. Studio sull'estetica del Neoclassicismo*, Milán, Medusa, 1973; GONZÁLEZ-PALACIOS, A., «La grammatica neoclassica», *Antichità Viva*, Florencia, Edam, 12, 1973, pp. 29-59; OTTAVINI CAVINA, A., *Il Settecento e l'antico, Storia dell'arte italiana*, II, Torino, S.N., 1982; PINELLI, A., *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Roma, Carocci, 2000; PRAZ, M., *Gusto Neoclassico*, Florencia, Biblioteca universale Rizzoli, 1940; CIPRIANI, A., *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catálogo de la exposición (Roma, Accademia di San Luca, 2000), Roma, De Luca, 2000; *The Age of Neo-Classicism*, catálogo de la exposición (Londres, The Royal Academy; The Victoria & Albert Museum, 1972), Londres, The Arts Council of Great Britain, 1972; CASTELNUOVO, E., «Di cosa parliamo quando parliamo di neoclassico?» en CAPUTO, F., MASIERO, R., *Neoclassico, la ragione, la memoria, la città: Trieste*, Venecia, Marsilio, 1990, pp. 3-26; MAZZOCCA, F., COLLE, E., MORANDOTTI, A., SUSINO, S., *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catálogo de la exposición (Milán, Palazzo Reale, 2002), Ginebra, Skira, 2002; ROSSI PINELLI, O., *Antichisti e modernisti: dispute, modelli, prospettive nella produzione visiva del XVIII secolo*, Città di Castello, 1995-1996; ROSSI PINELLI, O., «Il secolo della Ragione e delle Rivoluzioni. La cultura visiva del Settecento Europeo», *Storia Universale dell'Arte*, sez. III, Turín, Utet, 2000.

(Aussing 1728-Roma 1779). Lo haremos a partir de uno de los acontecimientos que tuvieron más éxito –como se puede evidenciar hojeando los periodicos de entonces– en aquella Roma en donde el gusto poco después sería reinventado con la llegada de Antonio Canova.

El renovado interés por la pintura antigua que animó la Europa del Siglo de las Luces encontró terreno fértil en las excavaciones arqueológicas de villa Peretti-Montalto-Negroni, en la actual estación de tren de Termini, antigua residencia privada romana, datada en época de Adriano, precisamente en el 134 después de Cristo y, según hipótesis hoy acreditada, propiedad de Lucila, hija de Marco Aurelio y Faustina «la Joven» y esposa de Lucio Vero. Los protagonistas de los hechos fueron, inicialmente, el diplomático aragonés José Nicolás de Azara y Mengs.

La experiencia de Mengs en la Ciudad Eterna empezó cuando a los trece años su padre, Ismael, decidió continuar la formación sistemática del joven con un viaje a Italia. Su educación siguió un inflexible aprendizaje basado en «principios académicos»³, pero mucho más eficiente que una normal formación académica, porque estaba marcada y conformada con el carácter y los progresos del alumno, que pronto se demostró «assai dotato e volenteroso»⁴. En el año 1740, llega a Roma con el único objetivo de «ingrandire, come egli diceva le idee e conoscere in questa capitale delle belle arti i lavori di Raffaello che fu mai sempre il suo idolo»⁵. Desde aquel entonces entre Roma y Mengs se estableció una relación indisoluble.

Su carrera artística transcurrió aclamado por las cortes más insignes de Europa, hasta que la llamada de las Antigüedades que tanto quiso, junto con las exigencias dictadas por su débil salud, se hizo tan fuerte que no tuvo más remedio que volver a Roma. Durante toda su vida Mengs dedicó particular atención al estudio del arte antiguo; su colección de calcos de las más famosas estatuas guardadas en las colecciones italianas y que estaban en sus talleres de Roma y Madrid fue motivo de interés para los artistas que llegaron con el «Grand Tour» y consagró modelos estéticos de distintas épocas y de los que nunca se alejaría, o sea los artistas de la Grecia clásica, y de Raffaello, Tiziano y Correggio.

³ Así escribía Gian Ludovico Bianconi (1717-1781), desde 1750 hasta 1763 médico personal y «consejero áulico» de la familia real polaca-sajona y desde 1764 hasta su muerte «domiciliado», es decir embajador, de la corte sajona en Roma. Fue uno de los máximos observadores de la vida de corte en Sajonia y desde siempre fue gran partidario y admirador de Mengs, definido «il più memorabile de' pittori del nostro secolo». BIANCONI, G. L., *Elogio storico del Cavaliere Antonio Raffaele Mengs*, Milán, G. Galeazzi, 1780, p. 7.

⁴ *Ibidem*, p. 4.

⁵ *Ibidem*, p. 4.

Leyendo los términos elogiosos con que Francesco Milizia, Luigi Lanzi y Johann Wolfgang Goethe han descrito el talento de Mengs, nos damos cuenta de que nos enfrentamos a un artista que, prescindiendo de la poca lisonjera fama del «pintor más pagado de Europa», supo imponerse a la atención de aristócratas y ricos clientes además de estudiosos, literatos y teóricos de su tiempo.

El primero que adquirió los impulsos teóricos de las enseñanzas mengsianas fue el aragonés Francisco de Goya, abriendo una ruta que pronto se alejó de Giovanni Battista Tiepolo, Corrado Giaquinto y del mismo Mengs. La identidad del arte español obtuvo con él fuerza y definición. La intensidad del debate sobre el *Gusto* y el *Bello Ideale* abierto por Mengs llevó, de tal manera, a uno de los momentos más altos de la estética española.

Intencionalmente han sido recopiladas aquí transcripciones en los idiomas originales, o sea español e italiano, en la convicción de que las traducciones han sido motivo de la tergiversación sobre el papel jugado por Mengs en la Historia del Arte y en la Teoría del Arte, y que es la base de la tesis por la cual el bohemio se repudia o se quiere⁶.

El otro protagonista de los acontecimientos fue José Nicolás de Azara (Barbuñales-Huesca 1730-París 1804), que realizó su carrera de diplomático entre España, Italia y Francia⁷.

En el año 1765 ocupó su primer cargo de relevancia sustituyendo a don Manuel de Roda como agente de Preces en Roma⁸. De esta manera iniciaría su experiencia fuera de las fronteras peninsulares, hecho que le llevaría gradualmente a ser una de las personalidades más influyentes del delicado momento histórico que España e Italia estaban viviendo y que llevaría a la expansión del imperio napoleónico. El objetivo de la carrera del aragonés fue convertirse en

⁶ Para profundizar sobre el tema de la mala interpretación de los escritos de Mengs ocasionada por la equívoca traducción hecha por Azara *vid.* TELLECHEA IDIGORAS, J. I., «Azara y la edición de las obras de Mengs. Interpolaciones de Llaguno Amirola», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 35, 1971, pp. 45-71.

⁷ CASTELLANOS DE LOSADA, B. S., *El espíritu de José Nicolás de Azara descubierto en la correspondencia epistolar con D. Manuel de Roda*, Madrid, 1846; CASTELLANOS DE LOSADA, B. S., *Historia de la vida civil y política de D. José Nicolás de Azara*, Madrid, 1848; NICOLÁS GÓMEZ, S., «José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 54, 1982, pp. 239-276; SÁNCHEZ ESPINOSA, G., *Memorias del Ilustrado aragonés José Nicolás de Azara*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000; SÁNCHEZ ESPINOSA, G., *José Nicolás de Azara, traductor: la Historia de la vida de Cicerón de Conyers Middleton*, Madrid, 1961; CORONA BARATECH, C. E., *José Nicolás de Azara: un embajador español en Roma*, Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 1948.

⁸ OLAECHEA, R., *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII: la agencia de preces*, Zaragoza, Talleres Ed. El Noticiero, 1965.

una figura útil para informar a la Corona, gracias a una posición privilegiada en Italia, desde donde pudiera despachar tanto acerca de los hechos que ocurrían en la corte papal como de los debates culturales de los *salones* y las academias de arte.

Se puede decir que durante toda su vida Azara actuó movido por un apasionado cuando no exagerado patriotismo. Tal consideración se puede apreciar en la lectura de las cartas que le dirige a don Manuel de Roda. En ellas, hablaba de las relaciones que mantuvo con el Directorio y con Napoleón⁹, de quien quedó tan fascinado que se convirtió en su amigo íntimo. También habla en dichas cartas de los planes para salvar a la Monarquía española¹⁰, a cuyos soberanos demostró una devoción total.

La frenética vida política, en todo caso, no impidió a Azara cultivar sus intereses en los campos de las Bellas Artes como en el de las Letras, especialmente en Italia.

En los años en los que Roma catalizaba las exigencias de renovación cultural que los círculos eruditos y los artistas reclamaban, Azara fue nombrado agente general y procurador del rey Carlos III en la corte de la Ciudad Eterna, teatro privilegiado desde el cual observar el renacimiento del mundo de la Antigüedad clásica gracias a los continuos hallazgos. La urbe se presentaba para Azara como un museo a cielo abierto con el cual alimentar su pasión anticuaria. Gran parte de las obras que formaban su rica colección provenía de Roma, depósito inagotable y obligatorio al que recurrir para encontrar el material necesario con el que redescubrir e ilustrar el conocimiento sobre la Antigüedad. Su eclecticismo en las Artes se puede intuir fácilmente leyendo los títulos de las obras que formaron su rica biblioteca¹¹. Esta se componía de más de veinte mil volúmenes¹². Como Beatrice Cacciotti

⁹ Como prueba de la amistad que los vinculó y como símbolo de reconocimiento respecto a Napoleón, Azara le regaló el famoso busto de Alejandro Magno que vio la luz durante las excavaciones en Tivoli de 1779.

¹⁰ La política anglófoba que Azara desarrolló se orientó a restituir a España el dominio comercial marítimo, y la paz con Francia no tuvo otro objetivo sino el aniquilamiento de la potencia inglesa. Es por ello que sus intervenciones fueron la cara y la cruz de una misma moneda, ya que sus acciones hicieron que en un primer momento fuera visto en Roma como un libertador, para posteriormente acusarlo de infamia y traición.

¹¹ Será el mismo Azara quien nos informe sobre la cantidad de volúmenes que poseyó en Roma, subrayando la importancia de los autores griegos y latinos, de los que guardaba todas las ediciones, de la más conocida a la más rara. En el año 1806, Francisco Iturri realizó un catálogo de venta en que figuran cerca de tres mil obras pertenecientes a Azara.

¹² CACCIOTTI, B., «La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari», en *Bollettino d'arte*, 78, pp. 1-54. Apenas establecido en la capital francesa, alquiló una casa abastecida de una magnífica biblioteca, pobre pero con algunas ediciones latinas.

subraya: «Algunos libros pueden ejemplificar su experiencia cognoscitiva del pasado, con un carácter prevalentemente erudito»¹³.

Durante la permanencia en Roma, además de trabajar en las tareas diplomáticas, Azara se dedicó al comercio de antigüedades y al arte como *mecenas*¹⁴, coleccionista¹⁵ y bibliófilo. Patrocinó excavaciones y fue miembro de todas las sociedades culturales romanas, de las arqueológicas a las artísticas y literarias¹⁶. Su dedicación a las Bellas Artes le permitió entrar en contacto con los exponentes más ilustres de la época, a los que le unía el mismo sentimiento profundo hacia la búsqueda del Bello Ideal. Bastaría recordar algunos de los personajes con los que colaboró: Ennio Quirino Visconti¹⁷, Francesco Milizia¹⁸, Carlo Fea¹⁹, Giovan Battista Bodoni²⁰. Se conoce la relación con este último gracias a la correspondencia, que Angelo Ciavarella²¹ detalladamente ha examinado, compuesta por 370 cartas que constituyen la fuente más directa para mostrar la autoridad, el honor y el espesor cultural del diplomático español²².

Por lo que concierne la actividad arqueológica del diplomático, está documentada su implicación en tres excavaciones²³. La primera (1777) cerca de la

¹³ CACCIOTTI, B., *op. cit.*, p. 36.

¹⁴ Vid. URRÍES Y DE LA COLINA, J. J., «El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y de las letras», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 81, 2000, pp. 61-88.

¹⁵ Vid. PALMA VENETUCCI, B., «Le erme tiburtine e gli scavi del "700"», *Uomini Illustri dell'Antichità*. Roma, De Luca, 1992, pp. 173-310.

¹⁶ Miembro honorario de la Academia de San Fernando de Madrid, de la de San Luca de Roma, de la Real Accademia de Parma y de Gottingen y de la Accademia Colombaria de Florencia. Además formaba parte de la Arcadia Romana, donde entró con el *onomasticon* de Admeto Cillenio.

¹⁷ Los dos fueron unidos por una profunda amistad y una intensa colaboración profesional que se consolidó en el momento de la traducción de textos clásicos.

¹⁸ No tenemos que olvidarnos de la relación que vinculó al diplomático y al arquitecto filósofo, que ha quedado patente en la correspondencia que mantuvieron.

¹⁹ Formó parte del estrecho círculo ilustrado que Azara implicó en sus numerosas traducciones de textos clásicos. En el año 1783 el abogado Fea publicó la primera edición italiana de la colosal obra de Winckelmann, *Historia del arte en la Antigüedad*. La dedicatoria inicial, que consta de cuatro páginas de elogios a Azara, reflejaba la estrecha amistad entre los dos y subrayaba el papel de fundamental importancia jugado por Azara en el ambiente artístico del siglo XVIII.

²⁰ El editor parmesano, probablemente el mejor amigo italiano de Azara, fue el responsable en el año 1780 de la edición del volumen de las *Obras de Anton Raphael Mengs*, el homenaje más grande que Azara hizo al bohemio. Con Bodoni, Azara se empeñó en la publicación de numerosos textos clásicos, y el italiano, como signo de reconocimiento por la ayuda de Azara, en un cobre evocador de las ediciones de los clásicos griegos, latinos e italianos, hizo representar sobre el zócalo en que apoya la Diosa Palas dos cabezas, es decir la cabeza de Azara y la de Mecenas.

²¹ CIAVARELLA, A., *De Azara-Bodoni*, Parma, Museo Bodoniano, 1979. La correspondencia epistolar entre los dos abraza un período intenso de más de veinticinco años, desde 1776 hasta 1802.

²² *Ibidem*, p. II.

²³ CACCIOTTI, B., *op. cit.*

Villa Negroni en Roma de la que nos ocuparemos, las otras en los alrededores de la ciudad, precisamente en Tivoli: en el año 1779 en la llamada Villa de los Pisoni, ocasión que dió a Azara la posibilidad de dedicarse a una de sus parcelas favoritas de la Antigüedad, o sea los retratos de personajes griegos; la tercera cerca del Santuario de Hércules Vencedor, que en la época se conocía como la Villa de los Mecenas y que hoy día es objeto de una restauración preventiva que tendría que sacar a la luz la policromía azul de algunas partes del templo. Los hallazgos fueron conservados en la colección personal del diplomático.

En junio de 1777 empezaron las excavaciones en los terrenos de la Villa Negroni –donde Azara vivía en aquel entonces gracias al permiso que los Negroni le concedieron en virtud de la relación de amistad que les unía–, que asombraron por sus extraordinarios descubrimientos. La villa se distribuía en dos plantas²⁴, aunque de la superior se había conservado poco. El clamor suscitado, que coincidió con un momento particularmente positivo por el éxito que la pintura antigua tuvo en el público erudito, estaba relacionado principalmente con las pinturas que adornaban las paredes de la planta inferior del edificio, que vieron la luz en un buen estado de conservación. Esto fue lo que realmente sedujo a Azara, frescos de tema mitológico que representaban escenas de la vida de Venus y Adonis:

Il vestibolo era ornato di solo rabeschi; la prima camera aveva due quadri, uno rappresentante Adone, che va alla caccia; l'altro Adone ferito, e moribondo in braccio a Venere. La seconda dedicata a Venere ha due quadri: uno con Venere seminuda fra tre Amori, l'altro colla medesima assisa sopra uno scoglio, con una Ninfa, che trae dalle acque un Amorino. La terza sacra a Bacco ha tre quadri; vi è un Ercole ubriaco sostenuto da un Fauno; in quello d'incontro Bacco e Arianna; nell'ultimo un Fauno colle tibie ed altro ubriaco retto da una Ninfa. Nella quarta camera di Giunone vi sono due quadri, ed una marina con navi Greche. Non ha la quinta, che nicchie e rabeschi. L'ultima ha un solo quadro rappresentante Pallade²⁵.

Azara era consciente de la excepcionalidad de las obras y también de la urgencia de documentar el conjunto iconográfico antes que la descomposición

²⁴ Para profundizar el tema *vid.* BUTI, C., *Pitture Antiche della Villa Negroni*, Roma, 1778.

²⁵ VENUTI CORTONESE, R., *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, 1, 1824, Roma, Pietro Paolo Montagnani-Mirabili, p. 170. «El vestíbulo era ornado de arabescos; la primera habitación tenía dos cuadros, uno que representaba a Adonis cazador; el otro, a Adonis herido, y moribundo en los brazos de Venus. La segunda dedicada a Venus tenía dos cuadros: uno con Venus semidesnuda entre tres Amores, la otra con la misma sentada sobre un risco, con una Ninfa, que saca un Amorcillo de las aguas. La tercera consagrada a Baco tiene tres cuadros; hay un Hércules borracho sujetado por un Fauno; el encuentro de Baco y Ariadna; en el último un Fauno con las tibias y otro borracho sujetados por una Ninfa. En la cuarta habitación, de Juno, hay dos cuadros y un marina con barcos griegos. La quinta tiene solo nichos y arabescos. Lo última solo tiene un cuadro que representa a Palas».

de la policromía pusiese en peligro la posibilidad de difundir tal testimonio de la Antigüedad. A raíz de ello decidió comisionar inmediatamente a Mengs la reproducción de las pinturas en cuestión:

Habiendo yo descubierto una casa antigua en el monte Esquilino con varias pinturas á fresco, corrió al instante Mengs á verlas: y determinando que se grabasen, ofreció de hacer los dibuxos. No contento con eso, emprendió copiarlas en pequeño con un amor y empeño increíbles. Lo executó las tres primeras, haciendo tres prodigios del arte, que con generosidad me regaló. La muerte no quiso que acabase las restantes hasta trece, que eran los originales hallados²⁶.

El bohemio, para aquel entonces ya alabado como el *Nuevo Raffaello*, aún desempeñaba el cargo de Primer Pintor de Cámara de Carlos III, pero ya desde hacía tres años vivía en Roma, donde residía con la autorización del rey con el acuerdo de que el artista le enviase a la corte las obras acordadas.

A pesar de la humedad del lugar, que con toda probabilidad no favorecía a su delicada salud, aceptó sacar los dibujos de los frescos. Este sería el proyecto inicial que, sin embargo, no fue llevado a cabo en su totalidad por el artista. Cuando le sobrevino la muerte precoz en junio del año 1779 solo había realizado los primeros tres bocetos de trece que eran en total, como nos cuenta Azara. La obra fue completada por su discípulo y cuñado Anton von Maron (1733-1808)²⁷. Los grabados realizados con los dibujos de Mengs y Maron hoy día representan el único testimonio de las pinturas de la Villa romana.

Los dibujos y las miniaturas coloreadas sacadas por el pintor filósofo y poseídas por Azara, hoy perdidas, fueron subastadas por Lebrun en París en el año 1811²⁸. Eran probablemente dibujos preparatorios para una serie de grabados, obra del arquitecto romano Camillo Buti (1747-1808), que la publicó en Italia antes de 1780. Podemos afirmar casi con seguridad que Mengs solo realizó las copias de los paneles centrales con los personajes mitológicos, y que la cornisa arquitectónica sea una invención de los grabadores italianos Angelo Campanella (1748-1811 *ca.*) y Pietro Vitali quienes trabajaron en el proyecto de Azara.

A la vez que se excavaba en la villa para sacar a la luz las cinco salas de la planta baja, se recortaron los frescos con las escenas mitológicas y se extrajeron los paneles para ser consignados al mercante irlandés Henry Tresham (1751-1814), el pintor de historia que tanto nos recuerda a Henry Fussli, que a su vez las vendió en su tierra a Frederick Hervey, obispo de Derry, IV conde de Bristol

²⁶ AZARA, J. N., *Obras de D. Anton Raphael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey, publicadas por Josépb Nicolás de Azara*, Madrid, Imprenta Real, 1780, p. XXXVI.

²⁷ Los dibujos fueron realizados por Mengs y Anton von Maron, los grabados por Angelo Campanella y Pietro Vitali.

²⁸ ROETTGEN, S., *Mengs. La scoperta del Neoclassicismo*, Venecia, Marsilio, 2001, p. 248.

(1730-1803). La intención del Lord era utilizar las obras como decoración para su morada de Downhill, adonde nunca llegaron. Puede ser también que el papa Pío VI prohibiese la exportación de las obras adquiriéndolas para formar parte del Museo Clementino de Roma²⁹. Junto con Tresham iba el pintor británico de paisaje Thomas Jones (1743-1803), que nos ha dejado un sugestivo óleo en que representó una de las fases de las excavaciones en la que queda clara la exacta colocación de los vanos de la villa y también de los frescos que cautivaron a Mengs, el cual en aquellas representaciones halló los cánones del gusto que él mismo había expresado en el *Parnaso* de la villa del cardenal Alessandro Albani el año 1761 y también en la obra teórica *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la Pintura* del año siguiente, en la que se apoyaba en el proceso selectivo de matriz platónica como vía para llegar a la Belleza Ideal:

El gusto que más se acerca á la perfección es aquel que escoge lo mejor y más útil de la Naturaleza, conservando todo lo esencial de cada cosa, y desechando lo inútil. Entonces todo parece verdad y de Gusto excelente: porque de este modo la Naturaleza se mejora; pero no se muda ni altera, como sucede en la Manera³⁰.

El escrito citado y los dibujos de la Villa Negroni realizados por el bohemio influyeron sobre el gusto europeo, especialmente en la decoración parietal de las casas privadas de Inglaterra. La publicación de los resultados de la excavación tuvo en efecto una cierta difusión sirviendo de modelo, ya que las obras representadas satisfacían los ojos de los comitentes eruditos que con ocasión del famoso «Grand Tour» se habían embebido de la cultura figurativa de las casas pompeyana y herculanienses. Los grabados que se sacaron en Roma llamaban a la mente del espectador contemporáneo –fascinado por la geometrización sistemática de las composiciones– el orden decorativo que se podía encontrar en Campania, pero tratado con mayor atención a la influencia griega. Gracias a Hetty Joyce³¹ se conocen las decoraciones parietales de Ickworth Castle en Bury St. Edmunds, en las que es muy evidente la influencia de los frescos de la Villa Negroni. Otros comitentes ingleses mezclaron las *grottesche* de Raffaello Sanzio, los temas decorativos de las casas pompeyana y de la Villa Negroni como hizo sir John Soane en la *breakfast-room* de su casa en Lincoln's Inn Fields en Londres y en Ritzhanger Manor en Ealing³².

²⁹ *Ibidem*, p. 248

³⁰ MENGES, A. R., «Reflexiones sobre la Belleza y el Gusto en la pintura» (1762), en AZARA, J. N., *op. cit.*, p. 96.

³¹ JOYCE, H., «The ancient frescos from the Villa Negroni and their influence in the eighteenth and nineteenth centuries», *The Art Bulletin*, 65, 1983, pp. 423-440.

³² *Ibidem*, pp. 437-439.

El eco suscitado por los descubrimientos llegó hasta la lejana Rusia donde la zarina Catalina II decidió que el Silver Cabinet se decorara enteramente en el estilo de los frescos recién hallados. Otros ejemplos de la influencia que los frescos antiguos tuvieron en aquella época se puede admirar en el «Gelbe Zimmer» del Marmorpalais de Potsdam, decorado por Carl Gotthard Langhans en el año 1790³³.

La serie de grabados procedentes de los frescos de la Villa Negroni guardada en la colección Albertina de Viena es la más completa. Hetty Joyce, en el citado artículo, propuso un listado de ejemplos conocidos hasta el año 1983 al que hoy se añaden otros ejemplares. Se hace mención de los grabados que se encuentran en Berlín, Munich, Roma, Londres y Suffolk. Por lo que se refiere a España, solo cita las láminas de Madrid, guardadas en la colección de Federico Amutio³⁴. Durante este último año he encontrado otras copias en Sevilla (figuras 1, 2, 3, 4, 5). Los grabados son cuatro, precisamente son las láminas:

II. *Venus y Adonis herido*

IV. *Adonis con joven*

VI. *Baco y Ariadne*

VII. *Venus y Adonis*

Las obras tienen las siguientes dedicatorias:

II: Eques Antonius Raphael Mengs delin./ Angelus Campanella sculpsit.

Antonio Raphaeli Mengs CAROLI III Hispan. Reg.it quondam Alexandri Magni Apelles/ Pictori Graecorum summi artificibus comparando imaginem Adonidis morientes in sinu Veneris nuper/ in exquilus detectam in aenea tabula expressam Amicus Amico Dulcissimo. DDD MDCCLXXVIII/ cum privilegio SSDN Pii VI.

IV: Eques Antonius Maron delin./ Angelus Campanella sculpsit.

Memoriae Antonii Raphaelis Mengs Pictoris Philosophi nuper extincti exquilinam Adonidis Venatoris Picturam in aenea tabula expressam Amicus. DDD MDCCLXXIX/ cum privilegio SSDN Pii VI.

VI: Eques Antonius Maron delin. / Petrus Vitalis sculpsit.

Equiti Josepho Nicolao de Azara Potentiss. Caroli III Hisp Reg. Catholici apud S. Sedem Pro Legato/ Procuratorique Generali aequo Bonarium Artium aestimatori etc/ ... Viminalem collem anno MDCCLXXVII ... Domus Camillus Buti Architectus Romanus/ DDD MDCCLXXXI.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 427.

VII: Eques Antonius Maron delin./ Petrus Vitalis sculpsit.

Josepho Nicolao de Azara Potentiss. Caroli III Hisp Reg. Catholici apud S. Sedem Pro Legato/ Procuratorique Generali aequo Bonarium Artium aestimatori etc/ Paretibus Picturas inter Esquilibus et Viminalem collem anno MDCCLXXVII detectas in rudibus privatae Domus Divi Antonim Pii aevo depictas facili/ elegantique Arte et ornameto rum simplicitate spectandus...proporzione in tabulis espressi Camillus Buti architectus romanus; MDCCLXXXIII.

Todavía la investigación que estamos llevando adelante no nos ha permitido averiguar cómo y cuándo estas obras llegaron a Sevilla y cómo el Museo de Bellas Artes las obtuvo. Lo que sí sabemos es que fueron depositadas en el Museo Arqueológico de la misma ciudad, donde actualmente se encuentran, el 6 de febrero de 1973³⁵. El próximo paso será averiguar en qué medida las obras influyeron en Andalucía.

Mengs ya algunos años antes de 1777 se había aventurado en una representación *all'antica*, realizando una obra que todavía hoy día, no obstante la atribución cierta al pintor bohemio, suscita perplejidades y mantiene la polémica. Me refiero al falso fresco de *Júpiter y Ganímedes* que remonta a la estancia napolitana del pintor en verano de 1759 y que hoy se guarda en el Palacio Barberini de Roma. La obra se ajustaba a los caracteres estilístico-formales y a las ideas sobre la Belleza Ideal en el arte Antiguo como las veía J. J. Winckelmann (1717-1768), el «prussiano fatto romano», y que Mengs compartía con su colega. La pintura se revela hoy como una síntesis hábil de «revivals» antiguos y conquistas renacentistas, al igual que el *Parnaso*, realizado en un lenguaje caracterizado por los claros caracteres estilísticos de la cultura figurativa de la segunda mitad del siglo XVIII. Supo interpretar los estímulos procedentes de tal obra uno de los artistas italianos más fecundos de la época, que sobresalió por la habilidad en la decoración de interiores, o sea Felice Giani (San Sebastiano Curone-Alessandria, 1758-Roma, 1823), posterior a Mengs en algunas décadas. En Roma trató el tema clásico con extrema creatividad alejándose de los esquemas formales preconizados en aquella época, y llegando a realizar composiciones dinámicas y dramáticas ambientadas en atmósferas fantásticas, en las que la línea de contorno enérgica y marcada asume importancia fundamental. Giani decoró el Palacio Doria, el Palacio Altieri y el Palacio de la Embajada de España. Aquí, en el año 1806, en la Sala de los Legisladores pintó las paredes y los techos con obras de tema mitológico. Llama la atención el fresco *Numa Pompilio recibe de la ninfa Egeria las leyes de Roma*: el trono sobre que se sienta la ninfa es una cita literal y un homenaje al difunto Mengs, con el mismo motivo

³⁵ Museo de Bellas Artes de Sevilla, Inventario ROD7934-35-36-37, *Acta de Recepción s/n. Entrega en depósito de cuatro litografías en color en las que se representa un fondo arquitectónico que encuadra un tema mitológico. Expediente 5112/1973/02*. Ficha de catálogo redactada por don Manuel Camacho Moreno con fecha de 8 de octubre de 2008.

de la concha en el respaldo del asiento que se encuentra en el *Júpiter y Ganímedes* que sabemos era una invención del bohemio, ya que el detalle no tiene ninguna correspondencia en las pinturas antiguas.

Volviendo a los frescos de la Villa Negroni, que nos hablan del dueño de la morada y de su gusto por el vino, el amor y la música, además de valorar las tesis de Mengs acerca de las técnicas utilizadas en la ejecución de las pinturas antiguas, los caracteres formales de estos coincidían plenamente, como se ha dicho, con la idea de *buen gusto* teorizada por él. En las obras los sujetos son fácilmente reconocibles, condición imprescindible para que cualquier obra sea de buen gusto. El autor de las escenas mitológicas, según la teorización de Mengs, encontró el justo equilibrio entre la deidad y la común humanidad, uniendo estas dos partes, pintando a los personajes como héroes en poses representativas de sus iconografías, Venus con los amorcillos y Adonis herido, elevando de tal manera el arte al grado más sublime porque de la unión entre divino y mortal nacen las formas más bellas. Otra peculiaridad que seguramente enamoró a Mengs fue la desconfianza que el autor antiguo demostró hacia el virtuosismo técnico, en particular en el trato de la línea que marca el contorno de los cuerpos y en los detalles de la vegetación, y la maestría en el uso del color, en pocas palabras, el «disegnar con foco ed eseguir con flemma» teorizado por Winckelmann y perseguido por Mengs.

Los frescos en cuestión no cansaban los ojos del espectador, como en cambio hacían, según Mengs, las obras manieristas y de mal gusto que siendo simple ficción se reconocían por dos características, es decir, por omitir partes necesarias o por inventar partes nuevas donde no fueron necesarias.

Los frescos, además, ofrecían al espectador un elegante ensayo de anatomía: Venus y Adonis estaban retratados en poses que ponían en evidencia la musculatura femenina y masculina de sus cuerpos, con un cuidado refinado en la desnudez de ambos y con esmerado respeto del sexo femenino de Venus cubierto con un ligero paño. Las formas de los personajes divinos se convirtieron en imágenes de la humana perfección exentas de las imperfecciones propias de la condición mortal.

Concluyo con una cita de las *Reflexiones sobre el Gusto* que a mi parecer es el pasaje más significativo de la obra entera, casi un vademecum del *buen* artista:

Creo pues poder llamar al Gusto de los antiguos Gusto de la Belleza [...] El pintor moderno que quiera hallar el mejor Gusto, debe estudiarlo tomando de los antiguos el de la Belleza; de Rafael el de la Expresión; de Correggio el de lo Agradable y Armonioso, y de Tiziano el de la Verdad o Colorido; y todo esto en fin debe buscarlo en la Naturaleza³⁶.

Ardua tarea para cualquier artista.

³⁶ AZARA, J. N., *op. cit.*, pp. 53-55.



Fig. 1. Anton Raphael Mengs (dibujante) y Angelo Campanella (grabador), *Venus y Adonis herido*, 1778, Museo Arqueológico de Sevilla.

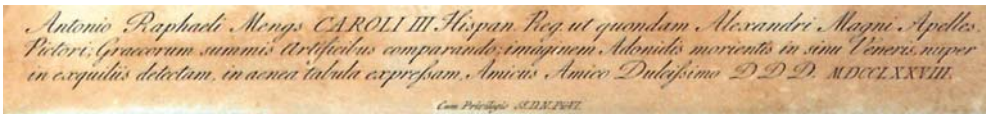


Fig. 2. Anton Raphael Mengs (dibujante) y Angelo Campanella (grabador), *Venus y Adonis herido*, detalle de la dedicatoria, 1778, Museo Arqueológico de Sevilla.



Fig. 3. Anton von Maron (dibujante) y Angelo Campanella (grabador), Adonis con joven, 1779, Museo Arqueológico de Sevilla.



Fig. 4. Anton von Maron (dibujante) y Pietro Vitali (grabador), *Baco y Ariadne*, 1783, Museo Arqueológico de Sevilla.

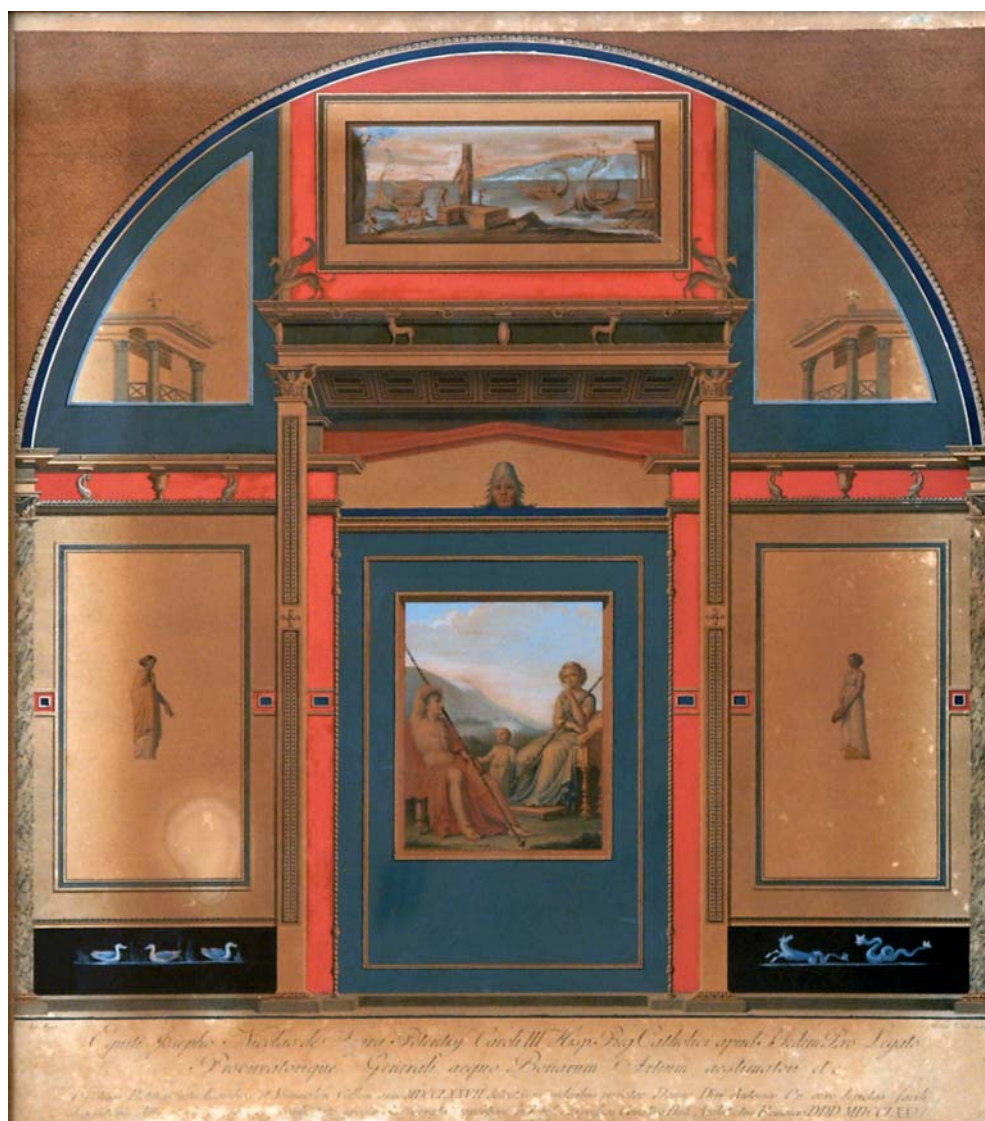


Fig. 5. Anton von Maron (dibujante) y Pietro Vitali (grabador), *Venus y Adonis*, 1779, Museo Arqueológico de Sevilla.

LA PERVIVENCIA DEL GUSTO BARROCO Y SU IMPLICACIÓN POLÍTICA EN LOS ACTOS FESTIVOS DEL SIGLO XVIII: LAS EXEQUIAS CORTESANAS MADRILEÑAS

DENISE LEÓN PÉREZ
Universidad de León

Durante las primeras décadas del siglo XVIII la dinastía borbónica no cesó en el intento de legitimar su ascenso al trono hispano. Esta propaganda política fue el eje vertebrador de los conjuntos artísticos de las ceremonias de exequias de la primera mitad de siglo, plasmada en el uso de arquitecturas efímeras, emblemas, alegorías y oraciones fúnebres. Debemos tener en cuenta que las honras, como funerales simbólicos de reyes, reinas y príncipes jurados, no dejan de ser un acto festivo que muestra una idea política clara: la continuidad dinástica ejemplarizada en la sucesión. Pero qué ocurre cuando el monarca muere sin descendencia acusando el peligro de un vacío de poder, qué ocurre si el gobernante toma como heredero a un príncipe de una dinastía, hasta entonces, rival. La situación se ha de solventar mediante el convencimiento de los grupos de poder de la legitimidad del nuevo rey. Durante los últimos años del siglo XVII, ya se había aceptado el hecho de que el enfermo Carlos II de España no lograría engendrar un heredero al trono. Francia y el Imperio austriaco vieron en este acontecimiento la posibilidad de hacerse con un Imperio que, por lo extenso y lo decadente, no podría gobernarse por sí solo. Finalmente, Carlos II nombró como su sucesor a un joven Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV, que accedería al trono español cuando contaba con tan solo dieciocho años. Ante tal acontecimiento, tanto dentro de España como en el resto de Europa, se alzaron grupos opositores que dieron origen a la Guerra de Sucesión. Una vez finalizada y pacificada Europa, se buscaron los medios y los modelos que asentaran a Felipe V como monarca legítimo de España. Uno de los cauces propagandísticos se encuentra en la promoción artística, cuya estética e iconografía se codificaban en base al mensaje promovido y dirigido desde el poder.

En el presente trabajo buscamos mostrar cómo el empleo de un determinado gusto, en este caso el barroquizante, posee connotaciones más allá de lo meramente estético para entrar dentro del universo de la apología y el simbolismo. La tradición hispana barroca, tanto en el campo plástico, como en el iconográfi-

co, seguirá presente en los actos festivos de gran parte del siglo XVIII, manteniéndose al margen de los nuevos desarrollos filosóficos y culturales del periodo. La preservación de la aparatosidad barroca en las ceremonias de exequias responde a la finalidad con la que surgió este tipo de celebraciones. Porque más allá de su significación propagandística, más allá de su valor religioso, las honras fúnebres pretendían convencer conmoviendo a los súbditos, no a través de la razón defendida por la Ilustración, sino mediante el sentimiento. Esta máxima difícilmente es aplicable si se pierde toda teatralidad, si se aleja del fingimiento y de la ocultación y si desaparecen los conjuntos simbólicos. Sin todos estos elementos las exequias perderían su significación primigenia. Parangonándolo con un sistema de comunicación, la ceremonia sería el canal y el gusto estético el código en el que se transmite el mensaje, un código reconocible por los receptores o espectadores que participan de los actos.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII, la llegada de la nueva dinastía no supuso una ruptura en la estética de las escenografías fúnebres¹. El aspecto formal de las mismas siguió apegado a modelos anteriores, no siendo, por lo tanto, foco de innovación, sino más bien de reutilización de formas plenamente conocidas. Centrándonos en nuestro campo de estudio, las exequias de la Corte no acusaron la irrupción del nuevo círculo de artistas cortesanos llegados de la mano de Felipe V. Sus formas artísticas y simbólicas se fueron fundiendo paulatinamente con las nuevas corrientes hasta finales del siglo XVIII.

Los ejemplos que vamos a tratar mostrarán cómo la experimentación de nuevas fórmulas fue más asequible desde la actuación de los mentores iconográficos que diseñaban el mensaje, donde la introducción de novedades no acarreaba riesgos, ni compositivos, ni estructurales. Sin embargo, a pesar de que se implantan nuevos aspectos vinculados a la visión de la monarquía absolutista ilustrada, el lenguaje o código del mensaje seguirán siendo los emblemas y las alegorías. Por su parte, los modelos arquitectónicos de los túmulos fueron, en su mayoría, deudores de las construcciones del siglo XVII, tanto por el dominio técnico de los esquemas constructivos, como por su plena codificación simbólica².

LAS EXEQUIAS DURANTE EL REINADO DE FELIPE V

En el plano simbólico, la celebración de las exequias durante principios de siglo fue lo que denominó A. Allo «el canto del cisne» de la retórica y la oscu-

¹ Para el estudio de las exequias del primer tercio del siglo XVIII *vid.* LEÓN PÉREZ, D., *Las exequias reales en Madrid durante el primer tercio del siglo XVIII: Corte y Villa*, León, Universidad de León, 2010.

² Para el estudio de las exequias hispanas durante el reinado de los Austrias *vid.* ALLO MANERO, M.^a A., *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica* (ed. microfichas), tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992. Para el análisis de los túmulos barrocos *vid.* SOTO CABA, V., *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1991.

ra simbología barroca³. No obstante, para encontrar la total desaparición de la emblemática debemos adentrarnos en la segunda mitad del siglo, ya que durante estas primeras décadas se observa una continuidad de los postulados de la centuria anterior.

Centrándonos en primer lugar en el mensaje simbólico de las exequias, debemos destacar la existencia de dos modelos ideológicos a la hora de planear los programas iconográficos de las ceremonias y su influencia en la redacción de los Libros de Exequias. El primero es continuador de los postulados de la centuria anterior, como queda ilustrado en los conjuntos significativos ideados por el dramaturgo José de Cañizares para las exequias cortesanas del Gran Delfín, padre de Felipe V (1711), y las de Luis de Borgoña y María Adelaida de Saboya (1712)⁴. El segundo arquetipo está vinculado a la mentalidad preilustrada de fray José Interián de Ayala. Este fraile mercedario, catedrático de Latín y Griego en la Universidad de Salamanca y autor del tratado iconográfico *El pintor cristiano y erudito*, fue designado mentor de las exequias cortesanas por el comisario de estas ceremonias, don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena⁵. Este noble fue nombrado mayordomo mayor de Felipe V tras la muerte de don José Fernández de Velasco y Tovar, IX Condestable de Castilla, en 1713. Del marqués de Villena, además de sus funciones como superintendente de las exequias cortesanas, nos interesa su participación, junto al propio Interián, en la fundación de la Real Academia de la Lengua en 1714, lo que nos ilustra acerca de su concepción erudita. Con estos dos personajes, Interián y Villena, se inicia la formulación de la nueva imagen del monarca en las honras, vinculada con el absolutismo ilustrado promovido en la Francia de Luis XIV. Esta nueva mentalidad queda ejemplarizada en los programas desarrollados por Interián para las exequias de María Luisa Gabriela (1714), Luis XIV (1716), Luis I (1724) y Francisco de Farnesio (1727)⁶. El aparato laudatorio se codificó en

³ ALLO MANERO, M.^a A., «El canto del cisne del barroco efímero madrileño», en MORÁN TURINA, M. (dir.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, pp. 289-302.

⁴ CAÑIZARES, J., *España llorosa, sobre la Funesta Pyra, el Augusto Mausoleo, y Regio Tumulo... de su Serenissimo Padre Luis de Borbon Delphin de Francia...*, Madrid, 1711, Biblioteca Nacional [B.N.], 3/37099, y *Pompa Funeral y Reales Exequias en la muerte de los muy altos, muy poderosos, y muy excelentes principes Delphines de Francia...*, Madrid, 1712. B.N., R/3872 (1).

⁵ INTERIÁN DE AYALA, J., *El pintor Christiano, y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las imágenes*, traducción de Luis de Durán y de Bastero, Madrid, Imprenta J. Ibarra, 1782.

⁶ INTERIÁN DE AYALA, J., *Relacion de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Serenissima Señora Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya...*, Madrid, Imprenta de Francisco Villadiego, 1715. B. N., 2/31246. *Relacion de las Reales Exequias, que se celebraron por el Serenissimo Señor Luis XIV...*, Madrid, 1717. B.N., 3/76014. *Relación de las Reales Exequias que se celebraron por el Señor D. Luis Primero...*, Madrid, Imprenta de la Música, 1725. B.N., R/31720. *Breve elogio, y ceñida relacion de la vida enfermedad, y muerte del serenissimo señor Francisco Farnesio*, Madrid, Imprenta de la Música, por Miguel de Rêzola, 1728. B.N., R/34144 (1).

base a la desacralización de la monarquía y en función de las medidas de fomento y desarrollo de la nación, aspectos incompatibles con el carácter belicista patrocinado por la Casa de Austria en el siglo anterior. Este carácter militarista dará paso, a medida que avanza el siglo, a la valoración de la prudencia y el pacifismo, consideradas, desde la perspectiva ilustrada, como la base del desarrollo de las naciones. Un ejemplo lo encontramos en la Relación de Exequias de 1727, donde Interián de Ayala nos refiere el pacifismo y la neutralidad mantenida en la Guerra de Sucesión por parte de Francisco Farnesio, duque de Parma y tío de la reina Isabel de Farnesio:

Grande verdaderamente y exquisita prudencia fue necessaria en tan espantosa coyuntura para conservarse essento de las llamas y furor de Marte, à quien por todas partes, ò rodeaban, ò amenazaban muy cercanos y al parecer inevitables los incendios⁷.

Esta consideración del rey prudente y pacífico será la imagen que encarnará el sucesor de Felipe V, Fernando VI, reseñada por José Francisco de Isla en los siguientes versos:

¡Oh tú, Rey de aquel nombre cuyo agüero
De tres en tres anuncia al mundo espantos!
Si es que va por los treses el ser santos,
Ya está en casa el segundo en lo tercero.
Tú sacaste el adagio verdadero,
Que á los tres la vencida va; otros tantos
Fernandos visten ya reales mantos;
Bastete á ti la gloria de primer.
Tu piedad, tu valor quiere heredarte,
Y tu virtud fecunda prodigiosa
En nueve hijos, que al mundo dieron leyes.
El ser conquistador lo deja aparte;
Que hoy España, en dominios portentosa,
No necesita reinos, sino reyes⁸.

A pesar que se enfatizan nuevas acepciones del perfecto gobernante, como es el referido pacifismo, el código de difusión sigue apegado a los modelos simbólicos anteriores, los jeroglíficos y las alegorías, cuyos textos e imágenes fueron deudoras de la emblemática y simbología de los siglos XVI y XVII. Como ejemplo de ello, y continuando con la imagen del dirigente prudente, referimos el emblema número 9 de las exequias cortesanas de Francisco de Farnesio.

⁷ INTERIÁN DE AYALA, J., *Breve elogio... Francisco Farnesio...*, op. cit., pp. 3-4.

⁸ DE ISLA, J. F., *Obras escogidas del Padre José Francisco de Isla con una noticia de su vida y escritos, por Don Pedro Felipe Monlau*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1850, p. 24.

Tuvo por motivo una mano que arrancaba una rama de olivo de entre unos escollos. El lema: «Num non è manibus illis?», y la letra: «Supo dar con diestra mano / El reposo à sus Estados / En los tiempos mas turbados». El significado del olivo hunde sus raíces en la mitología, en la pugna entre Poseidón y Atenea por el favor de la ciudad de Atenas. El primero hizo surgir de las rocas un caballo, y la diosa, al golpear las mismas rocas dio origen al olivo. De esta manera, mientras que el dios ofrecía la guerra, la diosa les entregaba la paz. De esta misma manera, Cesare Ripa justifica la alegorización de la Paz de la siguiente manera:

También Minerva fue loada por Júpiter en las Antiguas Fábulas como parto directo de su cabeza divina, por haber sido inventora del Olivo, como Neptuno lo fue de los caballos, sirviendo el uno como sustento de la Paz, y los otros en cambio para ser fortaleza de las guerras. De aquí proviene que el Príncipe deba inclinar a su Pueblo antes que a la guerra a la Paz...⁹.

Pasando al análisis de los aparatos artísticos de las exequias cortesanas de estas primeras décadas, observamos cómo mantuvieron su filiación con el lenguaje barroco hispano, cuyo precedente había sido el túmulo cortesano de 1689 realizado por José Benito Churriguera para María Luisa de Borbón¹⁰. Este hecho es deudor de la presencia e intervención de artífices como el arquitecto Teodoro Ardemans o Juan Román, todavía muy vinculados a las formas artísticas desarrolladas durante el siglo xvii¹¹.

Como conclusión a las ceremonias que tuvieron lugar durante el reinado del primer Borbón, debemos señalar que no existe una correspondencia entre estética y simbología dentro de estos actos. Con ello queremos decir que, si bien el mensaje simbólico se encamina hacia los principios de la Ilustración, no así la estética de la ornamentación fúnebre que se mantuvo apegada a fórmulas barrocas. Si el desarrollo iconográfico se ve impulsado por la participación de académicos en su consecución como fray Juan Interián de Ayala, el código simbólico para su transmisión se mantendría apegado a las formas barrocas más tradicionales.

LAS EXEQUIAS DURANTE EL REINADO DE FERNANDO VI

Durante el reinado de Fernando VI resulta aún más acuciante el carácter retardatario de las ceremonias fúnebres, no tanto porque exista un retroceso

⁹ RIPA, C., *Iconología*, tomo II, Madrid, Akal ed., 1987, p. 183.

¹⁰ DÁNVILA JALDERO, A., «La arquitectura churrigueresca», *Historia y Arte*, 14, abril 1896, pp. 21-25.

¹¹ SOTO CABA, V., *op. cit.*, p. 250. Para el análisis de las obras de Ardemans *vid.* BLASCO ESQUIVIAS, B., «Túmulos de Teodoro Ardemans durante el reinado de Felipe V», *Cuadernos de arte e iconografía*, 9, 1992, pp. 157-180.

estético e iconográfico, sino porque su gobierno supuso un prólogo al despotismo ilustrado que no se vio reflejado en las exequias celebradas en este período.

Fernando VI fue el encargado de ordenar las ceremonias en honor de su padre, Felipe V, fallecido en 1746. Para estos actos contó con el arquitecto Juan Bautista Sacchetti que, por su formación y la filiación de sus influencias, suponían un avance hacia el barroco internacional, gusto imperante en Europa. Para las ceremonias de honras del primer Borbón hispano, el arquitecto diseñó un túmulo basado en el templete clásico que, no obstante, mantenía el efectismo barroco de estas construcciones efímeras¹². Una de las mayores innovaciones plásticas en el ornato de esta ceremonia, y que se repetirá en todas las exequias de este reinado, será la introducción del color en el entelado del templo, desechando el rígido luto por paños amarillos y morados.

En cuanto al aparato iconográfico, ejemplarizado en las nueve alegorías del túmulo y los treinta y cuatro jeroglíficos dispuestos en el templo, este mantuvo un código simbólico plenamente codificado en el que no se observa la introducción de ninguna novedad¹³. El mayordomo mayor y comisario de esta ceremonia, el marqués de la Mirandola, fue el encargado de encomendar la materialización del conjunto iconográfico a diferentes intelectuales, cuya obra sería revisada, en última instancia, por él mismo: «bien conocido por su talento en el Mundo Literario»¹⁴. Uno de estos intelectuales fue Jerónimo Val, tal y como queda indicada en la misiva del 9 de diciembre de 1746¹⁵. Este personaje, que ejerció como secretario del rey, ya había participado, junto a Interián de Ayala, en las exequias cortesanas de Francisco Farnesio (1727).

En cuanto a la plasmación plástica, hemos podido averiguar que las pinturas de las cartelas de los jeroglíficos de estas honras carecieron, a todas luces, de pericia técnica. Este hecho queda recogido en el apartado documental en las exequias cortesanas celebradas en honor de Juan V de Portugal en 1751, donde Fernando VI insta a que se ponga más cuidado en el diseño de los emblemas para evitar las representaciones realizadas para las exequias de su padre:

¹² SOTO CABA, V., *op. cit.*, p. 292.

¹³ El conjunto de alegorías se correspondía con las figuras de Cibeles y Neptuno, el río Manzanares y el río de la Plata, en el primer cuerpo, como símbolo del poder terrenal del monarca. En el segundo cuerpo aparecen las virtudes cardinales y, finalmente, en el remate, la imagen de la Fama. *Vid.* el libro de Exequias: *Breve relación de la vida y muerte del Rey Nuestro Señor Don Phelipe V, el Animoso, y de las reales exequias que con la más ostentosa magnificencia mando celebrar en el Real Convento de la Encarnación...*, Madrid, 1747. Real Academia de la Historia [RAH], 5/1499.

¹⁴ *Breve relación de la vida y muerte del Rey Nuestro Señor Don Phelipe V...*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵ Archivo General de Palacio [AGP], Sección Histórica, caja 77, expediente 4, 1746 (Madrid, 9-XII-1746).

... quiere Su Majestad que Vuestra Excelencia procure que las Pinturas de los geroglíficos no se encarguen (como en otras ocasiones ha sucedido) a Pinttores dettan inferior Pincel, que por el se ha hecho ridiculo aquello mismo que se pretende mueba a otra muy distinta atención el universal reparo¹⁶.

Más allá de este aspecto anecdótico, debemos reseñar que esta ceremonia responde a una celebración puramente codificada donde se evitó llevar a cabo cualquier cambio que diera al traste con el lenguaje idiomático de los actos.

Con motivo de las exequias en honor de Juan V (1751), y he aquí una de las claves del presente trabajo, una vez Fernando VI hubo analizado el diseño del túmulo realizado por el arquitecto italiano Sacchetti, lo rechazó por considerarlo poco majestuoso y le instó a repetir los esquemas barrocos desarrollados por Teodoro Ardemans en las primeras décadas del siglo¹⁷. Con esta decisión se rompió con la evolución del catafalco cortesano iniciada por Sacchetti cinco años antes.

Haviendo visto Su Magestad el diseño que se ha echo para la Funcion de Exequias del Rey de Portugal Padre de la Reyna nuestra señora, y cotejandole con los que después a sus Reales Manos, de las Celebradas por Francisco Farnesio Duque de Parma y Plasencia, y por Luis 14 Rey de Francia, manda Su Magestad se forme a la similitud del de Luis 14. otro para // la presente ocasion, considerando el Rey el que le he remittido de poca altura, nada Magestuoso, ni vestido como del âparece; en cuia conformidad luego se daran las Ordenes Correpondientes al Maestro maior para este efecto. Madrid 26 de Septiembre de 1750: Marques de Villafranca Monttalto y Velez¹⁸.

La causa de la inclinación de Fernando VI no es tanto de gusto personal, sino que es fruto de una necesidad comunicativa, aspecto al que someterá las creaciones del arquitecto en la Corte. En el ámbito iconográfico se reconoce, gracias a la documentación generada por las ceremonias, la existencia de un conjunto de jeroglíficos y alegorías:

Se han de hazer 12. Geroglíficos, como medallones redondos de tres pies, y 12 de dos de diámetro y 20 correspondientes cartelones de Pasta para lo escrito y de lo mismo los trofeos y 60 escudos de Armas para las pilastras, indicados en el dibujo armandolo todo de madera por atrás, para su seguridad, y que se pueda colocar de la iluminazion que le corresponde. Previniendo que sobre la Puerta principal de la Iglesia, por lo interior, se ha de colocar el Escudo de armas de Portugal de 10 pies de alto, y a proporzion su ancho que tambien sera de pasta y madera, como los antecedentes. Y se han de hazer de tabla recortada, pintada, y dorada. 120 Cornucopias, con sus brazos arandelas, y mecheros, para repartirlas en las Paredes, de el Cuerpo de la Iglesia, Colatherales, y Presbiterio.

¹⁶ AGP, Sección Histórica, caja 80, expediente 9, 1751 (Madrid, 24-II-1751). Es copia de un documento de 1750 firmado por el marqués de Campo Villar (Madrid, 14-XI-1750)

¹⁷ Desgraciadamente se desconoce la existencia de una imagen ilustrativa de la obra efímera.

¹⁸ AGP, Sección Histórica, caja 80, expediente 9, 1751 (Madrid, 24-II-1751). Es copia de un documento de 1750 firmado por el marqués de Villafranca (Madrid, 26- IX-1750).

Se han de Colocar para el adorno, que el mismo dibuxo figura, 8. Estatuas, que Representen Provincias, con sus escudos, o Geroglificos. 4 que representen Virtudes tambien con sus Geroglificos, Una de la fe en el Remate, y otras 2 de la fama y el tiempo, para los lados del Retrato¹⁹.

Continuando con los ejemplos de la pervivencia del gusto barroquizante en las ceremonias de exequias, la *Gazeta de Madrid* nos informa de las exequias celebradas en honor de Mariana Josefa de Portugal en 1754. Estos actos contaron, al igual que los de su marido tres años antes, con un conjunto alegórico y, posiblemente, también emblemático:

... A este fin se erigió en el Cruzero de la Iglesia un elevado Tùculo à quatro fachadas, y de bien ordenada Arquitectura, cuyo exterior estaba decorado de un gran numero de luzes, puestas en Candeleros, Arañas y Cornucopias, correspondiendo symetricamente entre sí variedad de Efigies de Escultura, Blasones, y Geroglificos, que representaban las mas señaladas Acciones, y Virtudes de tan Augusta Princesa. En el centro se miraba una Règia Tumba, cubierta con un rico Tapete de un texido de Plata, fondo negro, con realzada bordadura, y franja de lo mismo, y encima una Corona, y Cetro Real. Todas las paredes de la Iglesia desde las Cornisas estaban enlutadas, como el Pavimento: Aquellas con una magnifica Colgadura de Terciopelo à bandas, con galones, y franjas de Oro, de la qual pendían muchas alusivas, y discretas Inscripciones Latinas, y Castellanas, y correspondiente numero de Antorchas; y aquel de Vayetas negras²⁰.

En 1758 fallece Bárbara de Braganza. No hemos encontrado documentación aclaratoria acerca de la celebración de las exequias cortesanas en honor de la reina, lo que no significa que se prescindiera de las mismas²¹. A pesar del silencio documental, conocemos la existencia de un grabado de Juan Bernabé Palomino que reproduce el catafalco diseñado por Sacchetti para dichas exequias en el templo de la Encarnación²² [fig. 1].

Esta estampa reproduce la obra diseñada para la ceremonia incluyendo parte del templo, como ya observamos en el grabado del tùmulo de Felipe V, lo

¹⁹ AGP, Sección Histórica, caja 80, expediente 9, 1750 (Madrid, 6-X-1750).

²⁰ *Gazeta de Madrid*, 48 (Madrid, 26-XI-1754).

²¹ La única documentación manuscrita que encontramos es una breve por la cual el rey ordena al prior de San Lorenzo del Escorial la celebración de las honras fúnebres. AGP, Sección Histórica, Caja 77, expediente 5, 1758 (Villaviciosa, 10-IX-1758).

²² PALOMINO, J. B., *Tùmulo de Bárbara de Braganza erigido en la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid*, Madrid, 1758, B. N., INVENT/14783. Esta imagen fue incluida en el *Catálogo de la Exposición Estampas, Cinco siglos de Imagen Impresa*, Madrid, Subdirección general de Museos, 1981, p. 108. Por su parte, A. Rodríguez G. de Ceballos analizó brevemente este tùmulo y lo puso en relación con el edificado por el mismo arquitecto para los actos celebrados en honor del padre de la difunta, Juan V de Portugal. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La piedad y el sentimiento de la muerte en el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza», en BLASCO ESQUIVIAS, B. y BONET CORREA, A. (dirs.), catálogo de la exposición *Un reinado bajo el signo de la paz*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 2003, p. 373. Por su parte, Soto Caba consideró que este grabado se había perdido: SOTO CABA, V., *op. cit.*, p. 323.



Fig. 1. Túmulo cortesano de Bárbara de Braganza, Grabado de Juan Bernabé Palomino
(© Reproducción, Biblioteca Nacional de España).

que nos permite comprobar la perpetuación de los jeroglíficos. La obra tumular de Sacchetti se configura a partir de un zócalo, de planta octogonal, donde se abre un cuerpo de escaleras para acceder al primer cuerpo donde reposa el simulacro de tumba. A ambos lados de este acceso se reconocen dos esculturas alegóricas cubriéndose el rostro con sus túnicas en actitud doliente. Pudieran ser las alegorías de España y Portugal que muestran su duelo ante la muerte de la reina. Sobre este se asienta una estructura arquitrabada sostenida por columnas pareadas sobre zócalos. El entablamento de esta arquitectura se quiebra en entrantes y salientes que sirven, estos últimos, como asiento de varias figuras alegóricas. El segundo cuerpo, también de planta octogonal pero de menor tamaño que el primero, está decorado con cajeados. En los ángulos aparecen volutas proyectadas hacia el exterior sobre las que reposan candelabros de luces. En la parte frontal de este cuerpo, el entablamento se rompe por la colocación de un medallón con la efigie de Bárbara de Braganza. El remate, de forma campaniforme y acompañado con candelabros de luces, sostiene una figura alegórica de la Religión con una cruz y un cáliz. Podemos aventurar que se trata de un modelo apegado a los diseños que el mismo autor había realizado para Juan V y María Josefa de Austria bajo la atenta mirada del monarca, para el que primaba el ejemplo de las construcciones realizadas a principios de siglo por encima de los modelos clasicistas.

Recogiendo el ornato del templo representado, podemos encontrar gran similitud con el realizado para las exequias de Felipe V, lo que nos reafirma en el hecho de que se trata del monasterio de la Encarnación. Desde la imposta que da paso a la cúpula se disponen dos telas de armiño y numerosas colgaduras. Cuatro escudos se disponen en las pechinas. Se observa, asimismo, la colocación de cartelas en las naves, en las que, tras un análisis detenido, se observa la representación de jeroglíficos o emblemas. Esto nos informa que, durante todo el reinado de Fernando VI, se mantuvo el simbolismo emblemático como elemento, no solo recurrente, sino obligado de las ceremonias. Resulta anacrónico si tenemos en cuenta que, desde el reinado anterior, se había venido observando un desapego al juego enigmático de los jeroglíficos. Este hecho se puede corroborar con el encargo al padre Martín Sarmiento del *Sistema de adornos* para el programa iconográfico y ornamental del Palacio Nuevo de Madrid. En este programa, el erudito reniega del carácter oscuro y enigmático de los emblemas y los jeroglíficos: «que ni las representaciones deben ser enigmáticas ni se deben reducir a jeroglíficos sus adornos...». Aunque el propio Sarmiento afirma que su empleo no es tan censurable en el caso de las obras efímeras: «Esto no sería reparable en un edificio transitorio, pero sí en una obra que se edifica para la eternidad»²³.

²³ BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal ed., 1990, p. 18. Notas de la obra manuscrita de SARMIENTO, *Sistema de Adornos de Escultura del Nuevo Palacio Real de Madrid*, Madrid, ca., 1749.

LAS EXEQUIAS DURANTE EL REINADO DE CARLOS III

Tras el fallecimiento de Fernando VI en 1759 sube al trono Carlos III. El nuevo monarca relega las celebraciones de exequias a actos de segunda fila apoyando toda la carga significativa en actos más acordes con la mentalidad ilustrada como entradas regias, aclamaciones o coronaciones. Esta afirmación viene corroborada por la escasa, o incluso nula repercusión que pudieron haber tenido las ceremonias celebradas durante este reinado, de las que no hemos encontrado noticia documental alguna. Es el caso de las ceremonias en honor de Fernando VI (1759), la esposa de Carlos III, María Amalia de Sajonia (1760) y la reina viuda Isabel de Farnesio (1766). Otra de las teorías en relación a esta falta de noticias es que estas ceremonias no hubiesen tenido lugar. Si observamos la documentación generada por la Corte en 1789 con motivo de las honras de Carlos III encontramos que, para buscar un modelo de ceremonia, se retrotraen hasta las honras de Felipe V o Juan V de Portugal, sin citar, en ningún caso, las honras de Fernando VI, que habrían de ser las más ilustrativas dada su mayor cercanía temporal²⁴. No obstante, a pesar de esta falta de datos concernientes a las ceremonias resulta sumamente extraño que la Corte de Madrid se abstuviera de celebrarlas cuando, por toda la península, encontramos ejemplos de su conmemoración. Sólo nos queda pensar que, posiblemente, en este ambiente donde la Ilustración iba ganando adeptos entre los intelectuales y ministros del monarca, las ceremonias de exequias quedaban reducidas a actos y ritos puramente protocolarios. La pérdida de su carácter de ceremonias extraordinarias es, posiblemente, la causa de su escasa repercusión documental. Parece, por lo tanto, que durante el reinado de Carlos III, la razón ilustrada había vencido definitivamente la ampulosidad del sentimiento barroco en las ceremonias de exequias; no obstante, en 1789, con motivo de las ceremonias de exequias de Carlos III, observamos cómo aún no se había pasado página definitiva al gusto por el boato barroco.

LAS EXEQUIAS DE CARLOS III

Carlos IV mandó organizar las exequias en honor de su padre empleando como modelo las de Felipe V. Esto nos informa de que, como ya indicamos más arriba, en caso de que se hubieran realizado exequias en honor de Fernando VI, estas pasaron relativamente desapercibidas. El comisario de las honras fue el mayordomo mayor, el marqués de Santa Cruz. El maestro encargado del ornato fue Manuel Rodríguez sobrino de Ventura Rodríguez. La elección resulta extraña dada la preferencia del monarca por la estética promovida

²⁴ AGP, Sección Histórica, caja 19, provisional.

por Sabatini, más acorde con las corrientes arquitectónicas europeas²⁵. No obstante, este último aparece firmando gran parte de los documentos, lo que nos informa de que el maestro italiano supervisó las construcciones de Manuel Rodríguez. Desgraciadamente, se desconoce la existencia del libro oficial de las exequias cortesanas de Carlos III, el cual nos permitiría arrojar más luz sobre la lenta asimilación de los nuevos postulados por parte de la Corte madrileña.

Soto Caba ha definido la obra tumular de Manuel Rodríguez como un modelo romano basado en presupuestos aún barrocos, y que entra en relación con el realizado por Panini en Roma para las exequias de Fernando VI. Entrando en la descripción del catafalco, este estaba conformado por un zócalo donde se abriría un cuerpo de escaleras. A través de estas se llegaría al simulacro de tumba acompañado de una pirámide de cuarenta pies con un escudo y una Fama. Los ángulos se cerraban con cuatro pirámides. Si bien ha desaparecido todo rastro de la literatura emblemática, observamos la perpetuación de las representaciones alegóricas y los elementos macabros. Se puede reconocer todo el conjunto de esculturas y adornos empleados en la ceremonia gracias a las cartas y datos recogidos en el expediente documental²⁶.

En cuanto a las alegorías sabemos que don Alfonso Vergaz realizó cuatro estatuas representando las virtudes cardinales. Por su parte Juan Adán realizó un grupo conformado por una estatua alegoría de la Religión portando su cruz y un genio sosteniendo una medalla con la efigie del monarca, todo ello dispuesto en el frente de la urna que hacía las veces de simulacro de tumba. Manuel Adeba Pacheco realizó leones, castillos y cabezas que fueron colocados en el zócalo dentro de casetones. José Piquer realizó escudos y medallas para el ornato. Asimismo, no se olvidó la iconografía macabra, puesto que en la cornisa se colocaron, según el texto de Juan Duque, una muerte con un reloj y alas de murciélago.

Puede pensarse que la perpetuación del gusto barroco tan avanzado el siglo XVIII es fruto del desconocimiento de las nuevas corrientes estéticas e iconográficas. Sin embargo, G. Sánchez Espinosa ha estudiado las ceremonias fúnebres de Carlos III en Roma, y ha puesto de manifiesto cómo el ministro español José Nicolás de Azara fue mentor de unas exequias plenamente neoclásicas donde, tanto el aparato arquitectónico como el simbólico, estaban vinculados a la nueva estética, lo que demuestra que el uso de fórmulas retardatarias en Madrid no estaba causado por el total desconocimiento de las nuevas corrientes²⁷.

²⁵ La bibliografía relativa: SOTO CABA, V., «Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del barroco», *Fragments*, 12-13-14, junio 1988, pp. 129-143.

²⁶ AGP, Sección Histórica, caja 19 provisional. Diferentes papeles que recogen los gastos generados por las obras de cada maestro.

²⁷ SÁNCHEZ ESPINOSA, G., «La relación de las exequias de Carlos III en Roma y el nuevo gusto neoclásico», *Goya*, 282, 2001, pp. 169-177. Respecto a José Nicolás de Azara, Esther García Portugués perfila con nitidez el ideal ilustrado de este personaje, vinculado al academicismo romano y defen-

CONCLUSIONES

Tras este breve análisis de las ceremonias que tuvieron lugar en la Corte de Madrid durante el siglo XVIII podemos referir las siguientes conclusiones. En primer lugar, la estética de las construcciones efímeras no se desarrolló a la misma velocidad que las innovaciones estilísticas que se produjeron en otros campos artísticos. Por lo tanto, estas creaciones fúnebres no fueron ningún foco de experimentación, sino que se sirvieron de la reutilización de fórmulas conocidas y plenamente codificadas.

En segundo lugar, no podemos achacar este retraso al desconocimiento de los artistas de las nuevas estéticas gestadas durante este siglo, ya que, como hemos visto, los maestros arquitectos se encontraban plenamente sometidos al gusto dictaminado por la entidad organizadora que, al fin y al cabo, era la encargada de la aceptación de los diseños. Dada esta afirmación se podría pensar que la Corte de Madrid había permanecido al margen de los nuevos planteamientos estéticos de la centuria imponiendo un gusto institucional de carácter retardatario. Sin embargo, tras un rápido recorrido por el arte cortesano del periodo, no nos queda otra opción que negar dicho presupuesto y aceptar que las exequias cortesanas no fueron representativas del gusto artístico de dicha entidad. Felipe V se educó en Versalles, y con él llegó una gran oleada de artistas franceses que, sin embargo, no participaron de las exequias de este reinado, que estuvieron a manos de Teodoro Ardemans y Juan Román, herederos de la tradición barroca. Fernando VI, nacido y criado en España, patrocinó en su reinado un arte de corte clasicista, no debemos olvidar que bajo su auspicio se llevó a cabo la fundación de la Real Academia de Bellas Artes. Sin embargo, el monarca renegó de las composiciones más innovadoras de Sacchetti, como hemos visto en las exequias de Juan V (1751) y le instó a repetir los modelos de principios de siglo. Asimismo, dadas las noticias documentales antes referidas, y los grabados conservados de los actos de este periodo, se observa cómo aún se mantiene el aparato emblemático que, no obstante, había desaparecido del resto de las manifestaciones artísticas. Finalmente, Carlos III, que había entrado en contacto con los desarrollos artísticos italianos y la impronta neoclásica parece que obvió, en gran medida, la parafernalia barroca de estas ceremonias. Sin embargo, tras su muerte, su hijo Carlos IV ordenará una ceremonia en la que el aparato artístico, si bien ha descartado el desarrollo emblemático, aún emplea un conjunto alegórico que señala la perpetuación de los modelos iconográficos barrocos de la *vanitas*.

Por todo ello, después de descartar el desconocimiento de las nuevas corrientes por parte de los artistas y de la institución organizadora de las exe-

sor de las teorías de Winckelmann, en su tesis doctoral: GARCÍA PORTUGUÉS, E., *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*, Universidad de Barcelona, 2007.

quias, solo nos queda hablar de una cierta intencionalidad. Los catafalcos fúnebres, con sus velas llameantes, sus alegorías y jeroglíficos debían ser la expresión máxima de la pérdida y del dolor. Su simbolismo estaba alejado de toda racionalidad; por ello su estética se mantuvo apegada a un gusto estético que patrocinaba lo sentimental, la emoción de lo barroco, más acorde con su funcionalidad significativa.

En tercer lugar, al referirnos a la proyección iconográfica de los conjuntos debemos referir dos aspectos fundamentales. Si bien el contenido buscó, en ciertas ocasiones, seguir la corriente de la política ilustrada, en la mayor parte de los casos se sirvió para ello de los elementos materiales plenamente codificados como los emblemas, jeroglíficos y alegorías. Desgraciadamente, desconocemos los programas simbólicos desarrollados a partir de la segunda mitad del siglo, más allá de los breves datos acerca de las alegorías que se dispusieron en los catafalcos. Sabemos, no obstante, que durante la década de los años cincuenta se mantuvieron los conjuntos emblemáticos que, suponemos, se adscribieron a un código plenamente codificado, de fácil interpretación y escaso ingenio, más como elemento obligado y decorativo que como creación iconográfica.

NOTAS SOBRE EL CONCEPTO DE IMITACIÓN. LA ENSEÑANZA A PARTIR DE LA ESTATUA A TRAVÉS DEL INFORME PARA LA ACADEMIA DE LUIS PARET Y ALCÁZAR

ALEJANDRO MARTÍNEZ PÉREZ
Universidad Autónoma de Madrid

El informe realizado por Luis Paret y Alcázar con motivo de la reforma de estudios de la Academia de San Fernando –fechado en 3 de octubre del año 1792– constituye una de las principales fuentes de su pensamiento artístico¹. Redactado a instancias de la Junta de Arreglo de Estudios promovida por el viceprotector Bernardo Iriarte, se refiere exclusivamente al sistema de estudios de pintura en la institución, un asunto tratado por Claude Bédât en su perenne estudio:

.... estimaba que los principiantes no debían dibujar por las estatuas de la Antigüedad, sino por cuadros escogidos de Annibal Carracci, el Domenichino, Guido Reni, Correggio, «dando fin al estudio de cabezas con la copia de las de Rafael». Mas subrayaba poco después que se debía recomendar a los discípulos «la constante observación de las bellas formas de la Antigüedad»².

A continuación, basándonos en el análisis directo de esta fuente y en la cultura artística que se desprende de la biblioteca del artista³, trataremos de

¹ Actualmente el documento está pendiente de localización en el Archivo de la RABASF. Para nuestras citas hemos tenido que valernos de la transcripción que ofreció el profesor Morales: MORALES Y MARÍN, J. L., *Luis Paret. Vida y Obra*, Zaragoza, Aneto, pp. 259-260. Formaban parte de esta comisión inicial los académicos Mariano Salvador Maella, Francisco Bayeu, Luis Paret, Isidro Carnicero, Francisco de Goya, Alfonso Bergaz, Juan Adán, Gregorio Ferro, José Camarón, Manuel Salvador Carmona, Pedro González Sepúlveda, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Sánchez, Guillermo Casanova, Pedro de Silva y Juan de Villanueva, que dieron sus informes en el año 1792. Más tarde, el año 1794 ofreció su informe Benito Bails.

² BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española - RABASF, 1989, p. 219. Bédât tan solo prestó atención especial a los informes de Maella, Bayeu, Carmona y, sobre todo, de Goya.

³ Este ha sido el objeto principal de nuestra investigación para la obtención del DEA. La fuente principal para la reconstrucción de la biblioteca del artista es una lista de los útiles del estudio del pintor que acompaña al oficio redactado el 26 de marzo de 1787 por el conde de Floridablanca, dirigido al ministro de Hacienda Pedro de Lerena, en el que se hace referencia a la petición expresa hecha por Paret al conde para que «no se le exijan derechos en las Aduanas de Orduña y Madrid por los útiles de su estudio, ni se arranquen las encuadernaciones de sus libros, ya visados, y llevados de

ofrecer unas breves notas sobre el papel de la imitación de la estatuaría clásica en el aprendizaje de la pintura y la vigencia y contemporaneidad de los planteamientos de Paret en su informe para la Academia.

Las bases pedagógicas de la Academia de San Fernando a comienzos de la década de 1790 eran las derivadas del sistema definido por Anton Raphael Mengs y Felipe de Castro en el período reformador de 1763-1768. En cierto modo, estas eran depositarias de los principios artísticos y estéticos del pintor bohemio que, según la tradición historiográfica, marcaron fuertemente con su impronta a toda una generación de artistas de la Academia⁴. En sus consideraciones sobre la transferencia de lo bello clásico –como en las del teórico inspirador Johann Joachim Winckelmann–, Mengs otorgaba un papel crucial en el aprendizaje pictórico a la observación de la belleza ideal a partir de la escultura clásica, mitificada y estetizada. La estatua se convierte así en el elemento histórico legitimador de la recomposición del ideal clásico⁵, una vía directa para la transferencia de la cultura griega que llega al sistema pedagógico de la Academia a través de la copia directa de modelos y los vaciados.

El núcleo de la colección de modelos y vaciados de la Academia tuvo su origen en estas mismas fechas y se debía, en gran medida, al legado de las colecciones de Giovanni Domenico Olivieri, Felipe de Castro y el propio Mengs⁶, a las que se añadió, posteriormente, en el año 1776 la cesión del rey

Madrid» (Archivo General de Simancas, Secretaría de Hacienda, leg. 1.280, siglo XVIII, año 1787). Este documento fue dado a conocer por GONZÁLEZ DE ARRIBAS, M.^a S. y ARRIBAS ARRANZ, F., «Noticias y documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo XVIII», *Boletín de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid*, XXVII, 1961, pp. 131-296; y, posteriormente, publicado por PARDO CANALÍS, E., «Libros y cuadros de Paret en 1787», *Revista de Ideas Estéticas*, XXIII, 90, 1965, pp. 31-36.

⁴ MENGES, A. R., y AZARA, N., *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780. Las consideraciones del ideal estético y el aprendizaje de Mengs están presentes en sus *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*, el *Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España*, su famosa *Carta a D. Antonio Ponz* y, especialmente, en sus *Lecciones prácticas de pintura*. Una aproximación a la impronta de Mengs en los artistas académicos es MORALES Y MARÍN, J. L., «La huella de Mengs en los pintores de cámara de Carlos III», en *Actas de las VI Jornadas de Arte. La visión del Mundo clásico en el arte español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos del CSIC, 1993, pp. 343-348.

⁵ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., «El mito de la escultura clásica en la España ilustrada», en *VI Jornadas de Arte. La visión del Mundo clásico en el arte español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos de CSIC, 1993, pp. 325-333.

⁶ En 1766, Mengs cedió su colección particular a la Academia –Junta Particular de 3 de noviembre de 1766, 123/3 Archivo RABASF– quedando lista definitiva de los vaciados que llegaron a la institución en la signatura 40-1-2 del Archivo. Almudena Negrete ha analizado este proceso y la importancia de estos legados en dos artículos: «La colección de vaciados de Mengs», *Academia*, 92-93, 2001, pp. 9-33; y «La donación de los vaciados de Mengs a la Academia», *Academia*, 100-101, 2005, pp. 169-184. Sobre los criterios estéticos de Mengs y su definición del ideal griego en la escultura, *vid.* POITS, A. D., «Greek Sculpture and Roman copies. I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth-Century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43, 1980, pp. 150-173.

a la Academia de «cincuenta y cuatro bustos, cinco estatuas y cuatro bajorrelieves» procedentes del Palacio del Buen Retiro y de «cincuenta y seis moldes de las estatuas que formaban parte de la insigne colección del Palacio de San Ildefonso»⁷. Sería el mismo Olivieri el encargado de inaugurar la selección de modelos que marcarían el rumbo del ideal estético a seguir en la institución, con una lista de las dieciocho copias de estatuas de la antigüedad que debían traerse desde Roma en 1744 a través de la embajada de España. Una selección que completarían Castro y Mengs cuando, a instancias de la Academia y de una carta de aviso de Francisco Preciado, elaboraron su informe el año 1768 con los modelos que debían traerse desde Roma y Herculano, un conjunto que terminaría de definir el carácter de la colección de vaciados de estatuas antiguas de la Academia⁸.

En esta operación oficial en busca del canon clásico griego que redefine los modelos autorizados de la antigüedad, la copia del modelo estatuario se convierte en vía hermenéutica hacia lo sublime, reeditando así el tradicional debate en la teoría artística sobre la genealogía del ideal escultórico. Obras como el *Laocoonte*, el *Gladiador Borghese* o el *Fauno Barberini* ven reafirmado su carácter canónico, mientras que otras famosas esculturas como el *Apolo Belvedere* o la *Venus Medici* son rebajadas a la categoría de copia. Se trata de la definición de un modelo en el que «lo estético sirve como modo y modelo del conocimiento histórico»⁹, y añadiríamos lo visual, que se resume en la imitación de los griegos, *sus* griegos, en sustitución del modelo «natural». Así la estatua, convertida en pieza clave de un proceso de imitación del mundo clásico que viene dictado no por los ojos sino por la razón, en el que tanto Winckelmann como Mengs buscan signos que permitan la empirización del ideal griego, entra a formar parte del motor que hace regenerar el arte clásico mediante un proceso de observación que lleva implícita la negación de la copia y el fomento de la interpretación según la doctrina del gusto contemporáneo. Una empresa, la imitación, que adquiere en este momento la categoría de misterio elevado. Y como tal, presenta diversos obstáculos en la práctica que hay que sortear. Sirva de ejemplo el diálogo entre alumno y maestro en las *Lecciones practicas de pintura* de Mengs:

Preg. Si diseñando las figuras geométricas se ha dicho que en seis meses después se puede dibujar bien una academia, ¿para qué se ha de perder el tiempo en dibujar diseños ni quadros, pues parece que sería mejor ponerse desde luego á dibujar Estatuas?

⁷ BÉDAT, C., *op. cit.*, p. 329.

⁸ *Ibidem*, pp. 327-329.

⁹ WINCKELMANN, J. J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2007. La cita proviene del texto introductorio de Salvador Mas (p. 24).

Resp. No es así: porque para dibujar bien las Estatuas es necesario saber la Perspectiva. Y aunque he dicho que el principiante sabrá en aquel estado plantar una figura, no deberá hacerlo, porque sin la inteligencia de los escorzos se acostumbra á una fría y servil imitación; ó perderá la exactitud de vista que haya adquirido¹⁰.

Esa «fría y servil imitación» referida por Mengs nos habla de los «accidentes» de este proceso. Un hecho que aparece reflejado también en el informe para la Academia de Luis Paret y Alcázar, cuyo origen teórico tratamos ahora de dilucidar en el contexto de su tiempo. En su informe, el pintor realiza una propuesta de sistema de estudios dividida en cuatro clases o trabajos para el estudiante que, pese a otorgar escasa relevancia a la copia del modelo estatuario, reflexiona ampliamente sobre los «accidentes» del proceso. Al inicio de dicho aprendizaje, unos «Primeros rudimentos» para superar la torpeza de la mano, basados en el estudio inicial de las partes de la cabeza por separado –un procedimiento similar al ejercicio de las cartillas de dibujo– y la copia de elementos de estampas seleccionadas de los artistas reconocidos como paradigmáticos del estilo clasicista: Carracci, Domenichino, Guido Reni y Rafael. En segundo lugar, propone la «copia de Figura de Academia» para los alumnos de pintura y escultura, acompañada del estudio de las proporciones –tanto en su aspecto externo como en lo osteológico y miológico–, la geometría y la perspectiva. Después, vendrá el trabajo con el «Modelo de Yeso» alternando el maniquí «a discreción del Director del mes» y, por último, la copia del «Modelo del Natural». Sin duda, lo más significativo no es la novedad del método sino la referencia explícita que hace Paret en su propuesta a la *Imitatione Statuarum* de Peter Paul Rubens, un tratado manuscrito del pintor que, al parecer, estuvo en manos de Roger de Piles, quien se encargó de publicar un extracto en su *Cours de peinture par principes* de 1708¹¹. Paret expresa del siguiente modo –parafraseando a De Piles sin reconocerlo– su opinión sobre el papel de la estatua en el aprendizaje:

Paret: A unos es utilísima (la imitación de las estatuas) y a otros perjudicial hasta la mayor ruina del arte. Convengo, sin embargo en que para la mayor perfección no es tan sólo necesario este estudio, sino que importa hacer de él una segunda naturaleza; pero al mismo paso digo, que la imitación de las estatuas debe ser juiciosa, de suerte que las obras no se resientan de la calidad de la piedra. Muchos pintores no aciertan a distinguir la materia de la forma, la figura humana de la piedra, ni a sí mismo la distancia que media entre la condición de la misma piedra y el artificio.

¹⁰ MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs*, introducción de Mercedes Águeda, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989, p. 334. En las *Lecciones Prácticas de Pintura* (pp. 327-389).

¹¹ Publicado originalmente en 1708. Dadas las características del formato, creemos que la edición que poseía Paret era la del año 1766: DE PILES, R., *Cours de peinture par principes*, Ámsterdam y Leipzig, Chez Arkstee & Mereus et se vend à Paris Chez Charles-Antoine Jombert, 1766.

De Piles: Il y a des Peintres a que l'imitation des statues antiques est très-utile, & à d'autres dangereuse jusqu'à la destruction de leur art. Je conclus néanmoins que pour la dernière perfection de la Peinture, il est nécessaire d'avoir l'intelligence des antiques, voire même d'en être pénétré; mais qu'il est nécessaire aussi que l'usage en soit judicieux, & qu'il ne sente la pierre en façon quelconque. Car l'on voit des Peintres ignorants, & même des savants qui ne savent pas distinguer la matière d'avec la forme, la figure d'avec la pierre, ni la nécessité on est le sculpteur de se servir du marbre d'avec l'artifice dont il s'emploie¹².

En este pasaje reside la cuestión principal del misterio de la imitación: los «accidentes» y la necesaria intervención del juicio del artista. Reconocemos aquí cómo, tanto para Roger de Piles como para Paret, los «accidentes» se hacen evidentes en las diferencias de las sombras y el claroscuro, las cualidades matéricas y el contorno. El artista madrileño resolverá este inconveniente con un procedimiento basado en el aprendizaje directo de la estampa, que evitará que las obras pictóricas pierdan la gracia del pincel, el efecto nocivo de la piedra y hasta un posible «pigmalionismo»¹³ (los modelos para el alumno serán los ya expuestos como paradigmáticos del clasicismo), convencido también de que el joven discípulo –e incluso muchos profesores– no ha alcanzado todavía el bagaje cultural suficiente:

... se franquearán todos los oportunos auxilios de estudio, sin reserva de la librería, que en todo tiempo debiera estar abierta para los Profesores de Bellas Artes. Por este medio se conseguiría que los jóvenes mirasen con interés la erudición que exige un quadro historiado, se instruirían a lo menos ocularmente examinando y tomando apuntes de las estampas de antiquaria en los trages y costumbres de los griegos, romanos, etc., y acaso muchos de los mismos jóvenes se aplicarían con este motivo al estudio de lenguas extrangeras, por cuyo medio disfrutarían de las excelentes obras de Artes que se encuentran en ellas, consiguiendo al mismo tiempo sacudir el yugo que le impondrá en lo sucesivo la necesidad de consultar para sus composiciones acaso con sujetos de cortos alcances que por el mismo hecho se consideran con voto de excepción y derecho para decidir soberanamente en lo que realmente no entienden...

Siguiendo la senda del pintor-filósofo –«el pincel del artista debe estar mojado de entendimiento»¹⁴– Paret considera la cultura como única herramienta que permitirá desprenderse de su «yugo» al joven y, de paso, condena a esos «suge-

¹² *Ibidem*, p. 127.

¹³ En la obra de Winckelmann, la figura de Pigmalión se convierte en el paradigma de la búsqueda del ideal por parte de los escultores griegos, como reconoce bien J. L. González García: GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., «Por amor al arte. Notas sobre la agalmatofilia y la *Imitatio Creatoris*, de Platón a Winckelmann», *Anales de Historia del Arte*, 16, p. 149. El trabajo marco que hemos consultado con respecto al impacto del mito de Pigmalión en las artes figurativas es STOICHITA, V. I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006.

¹⁴ WINCKELMANN, J. J., *op. cit.*, p. 110.

tos de cortos alcances» que jamás lo lograrán. Es a través de la vía de la cultura que el artista reflexiona sobre su propio trabajo y abandona la «fría y servil imitación». Pero, ¿qué hay de la percepción clásica del propio Paret? ¿Es su arte muestra de ese clasicismo? Juan José Luna se ha ocupado de analizar esta norma de su trabajo en un artículo que da como referencias la inspiración mostrada en composiciones como la portada del *Álbum de aves* para el infante don Luis, dibujos como *La égloga*, *Gloria de Anacreonte*, *Ofrenda a Diana* o el *Sacrificio de Ifigenia*, la serie de *Las Musas*, etcétera¹⁵, una aproximación a las fuentes visuales de su trabajo. Pero es en su propia formación y en su cultura, donde más claramente se demuestra el alineamiento con los supuestos que tratamos en este estudio y las principales líneas de pensamiento de la teoría del arte de su siglo: entre los autores presentes en su biblioteca están Algarotti, Esteve, Leonardo, Descamps, Dati, Dufresnoy, Durero, Lacombe, Lomazzo, Perrault, Orlandi, De Piles, Prunetti, Saint-Yves, Stubbs, Vasari...

Es así como nos situamos en la estela del discurso de legitimación de la herencia clásica hecha por Rubens –y por Roger de Piles¹⁶–, que sirve a Winckelmann en el desarrollo de su reconquista del clasicismo griego¹⁷. Una vía –la establecida entre Winckelmann-De Piles-Rubens– que nos conduce más remotamente a la tradición crítica sobre los defectos de este proceso en la obra *De Oratore* de Cicerón y, sobre todo, a la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, cuando juzga que el orador –léase el artista–, debe determinar cuáles son aquellos ejemplos que sirvan mejor a su arte y cuáles son los elementos perjudiciales en su ejercicio, es decir, los considerados «accidentes» de la imitación¹⁸. Hecho que nos habla, indirectamente, del estatus de la Naturaleza y de los modelos de imitación en la retórica artística y que permite cuestionar, una vez más en la historia de la teoría artística, la línea divisoria entre *translatio*, *imitatio* y *aemulatio*, entre la imitación de la Naturaleza y la del ideal clásico. El alcance pues de la *Imitatione Statuarum* de Rubens, su recepción en el dieciocho francés a través de Roger de Piles y a Jean-Baptiste Descamps¹⁹, su reinter-

¹⁵ LUNA, J. J., «El mundo clásico en la obra de Paret y Alcázar», en *Actas de las VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, CSIC, 1993, pp. 335-342. También García Guatas se ha preocupado de mostrar formalmente aspectos estilísticos «neoclásicos» en la obra de Paret: GARCÍA GUATAS, M., «Luis Paret, neoclásico», *Goya*, 231, 1992, pp. 148-150.

¹⁶ Asunto tratado *in extenso* por MULLER, J. M., «Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art», *Art Bulletin*, 64:2 (junio de 1982), pp. 229-247; y RUBIN, J. H., «Roger de Piles and Antiquity», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, 2, 1975, pp. 157-163.

¹⁷ Sobre el concepto de imitación en el proceso de escritura de la obra de Winckelmann y dentro del contexto de su construcción artística del pasado, *vid.* DÉCULTOT, É., *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, París, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 95-117.

¹⁸ MULLER, J. M., *op. cit.*, pp. 230-231.

¹⁹ Me refiero a *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages & des réflexions sur leurs différentes manières...*

pretación por parte de Watteau²⁰ –y a través de este presente en la obra de Boucher– y su amplia difusión mediante la estampa²¹, nos indican que la lectura hecha por Paret –reconocido como pintor erudito y, sin duda, el más francés de los artistas de su tiempo en la Academia²²– es una lectura condicionada por la influencia del pintor flamenco en aquellos autores y artistas que le habían identificado como modelo ideal de colorido y del tratamiento del claroscuro tras la *querelle*²³. Un Rubens convertido en referencia por Roger de Piles y en fuente teórica del discurso sobre la imitación de la estatua en Mengs y Winckelmann, que forma parte del misterio de la esencia –*das Wesen der Kunst*– del arte y la cultura de los griegos.

Por último, recuperamos ahora la idea que se desprende del informe de Luis Paret al hacer referencia a la necesidad del alumno de realizar «apuntaciones de las estampas de antiquaria en los trages y costumbres de los griegos, romanos». De ella se deriva que la observación del traje –signo contingente del carácter cultural de lo clásico– forma parte del proceso de imitación de la estatua. Una categoría que parece adquirir mayor relevancia en el ámbito cultural de la segunda mitad del dieciocho. A este tema le dedicó Winckelmann los capítulos XI a XIII de la Sección II (Libro IV) de su *Historia del Arte en la Antigüedad*²⁴, en consecuencia con su visión del alcance de la historia del arte como disciplina: «en una historia sistemática del Arte son indispensables ciertas investigaciones sobre las vestimentas de los antiguos»²⁵. El historiador alemán analiza en estas páginas las diversas formas de la indumentaria de los griegos, sus materiales, accesorios y los tocados más habituales del repertorio estatuario. Mengs

par J. B. Descamps, 4 vols., París, Chez Charles Antoine Jombert (tomos I y II), Chez Durand (tomos III y IV), 1753-1763.

²⁰ Según la exposición de Svetlana Alpers en *La creación de Rubens*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001, pp. 77-115.

²¹ HARABASZ, N., «La diffusion de l'art de Rubens par l'estampe: réception dans la France, fin XVII^e-XVII^e siècles»; MAËS, G., «La réception de Rubens en France au XVIII^e siècle: quelques jalons»; y PUTTFARKEN, T., «Titian-Rubens-de Piles». Los tres textos en *Le rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, editado por Michèle-Caroline Heck, Turnhout, Brepols, 2005.

²² La imagen de un artista con una formación humanística sobresaliente se inaugura en la historiografía en el *Diccionario* de su amigo Ceán: CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, pp. 54-55: «Estuvo D. Luis en Italia y en otras partes, donde acabó de rectificar las buenas ideas que tenía de su profesión, estudiando y copiando a los grandes maestros del buen tiempo. Como había estudiado latinidad con aprovechamiento, aprendió con facilidad las lenguas orientales y otras vivas que le perfeccionaron en la historia y en otras ciencias y artes conducentes á la pintura... Muy pocos, ó ningún pintor nacional, tuvo España en estos días de tan fino gusto, instrucción y conocimientos como Paret, y yo que le he tratado de cerca lloraré siempre su muerte y el poco partido que se ha sacado de su habilidad».

²³ Una muestra de esa influencia del colorido y el claroscuro (también de la composición) es *La circunspección de Diógenes* (1780) del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

²⁴ WINCKELMANN, J. J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 252-279.

²⁵ *Ibidem*, p. 252.

contempla igualmente la importancia de los ropajes a partir del análisis de sus modelos artísticos para el Gusto: Rafael, Correggio y Tiziano²⁶, confirmando que la secuencia de la tradición sobre la imitación otorga un papel importante a la indumentaria en estas fechas.

No sorprende entonces que el jesuita Esteban de Arteaga distinga en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*²⁷, un sistema de la pintura (análogo al poético) dividido en cinco partes –la composición, el dibujo o diseño, el claroscuro, el colorido y la expresión– a las que añadirá, finalmente, los «ropajes». Una incorporación que, como reconoce Molina en el prólogo a su edición del texto de Arteaga²⁸, se corresponde con la ofrecida por Diderot en su *Essai sur la Peinture* de 1765 (y este, a su vez, se debe a las opiniones de Roger de Piles en el *Cours de Peinture*). Cabe preguntarse entonces cuándo se incorpora este elemento en la categorización de los sistemas pictóricos. Ejemplos paradigmáticos como los de Lomazzo (1584), que distingue entre proporción, movimiento, color, luz, perspectiva, práctica e historia; Pacheco, que siguiendo a Lodovico Dolce (1557) separa la invención, el dibujo y el colorido; o la propuesta de Palomino (1715) dividiendo el sistema en composición física –dibujo y colorido– y composición integral –argumento, economía, acción, simetría, perspectiva, luz y gracia–, no contemplan esta categoría. Sin embargo, su presencia en los sistemas pictóricos de Winckelmann, Mengs, Paret, Arteaga o Gregorio Mayans –en el que aparecen las categorías de costumbres y ropajes (en oposición al desnudo), además de la perspectiva, composición, movimiento, pasiones, dibujo, colorido y claroscuro– indican que el interés por los «trages y costumbres de los griegos, romanos» se convierte en obligada referencia dentro de los sistemas del arte del periodo.

Concluyendo, a modo de resumen, podemos determinar a través de este testimonio y de los ejemplos relativos al debate sobre la imitación que en él se tratan, que el informe redactado por Luis Paret y Alcázar para la Academia de San Fernando recoge aquellas nuevas circunstancias del debate sobre la transferencia del ideal clásico que se presentaban en el juicio artístico de su época. Un claro reflejo de su cultura y de su formación que demuestra que, a pesar de los desafortunados juicios estilísticos que han lastrado su imagen y le colocan en la órbita de un arte *demodé*, Paret y Alcázar es un artista fuertemente ligado a su tiempo.

²⁶ MENGES, A. R. y AZARA, N., *op. cit.*, p. 32: «Comenzaré por el Diseño, y después pasaré al Claroscuro, Colorido, Composición, Ropages, y Harmonía, para confirmar con exemplos lo que hasta aquí he dicho del Gusto».

²⁷ ARTEAGA, E. de, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Madrid, Antonio Sancha, 1789.

²⁸ ARTEAGA, E. de, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, edición a cargo de Fernando Molina, Madrid, Editorial Tecnos, 1999, p. 36.

GUSTO GÓTICO EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL BARROCO

EMILIO MORAIS VALLEJO
Universidad de León

El gusto, como sucede con la mayoría de los términos estéticos, es un concepto difícil de definir de manera unívoca. Simplificando, suele interpretarse principalmente en dos sentidos distintos. Por un lado, es considerado como la facultad subjetiva capaz de juzgar sobre el arte o la belleza, con todas las consecuencias que eso lleva implícito. Pero también existe una segunda acepción del término, aquella que entiende que el gusto designa las tendencias y las preferencias de una época, de un grupo o de una persona en materia de arte¹. Atendiendo a este segundo significado, la presente comunicación quiere ser una reflexión desde la perspectiva del gusto sobre un fenómeno peculiar que se dio en la arquitectura española, y también europea, entre finales del siglo xvii y mediados del xviii: el uso deliberado de un amplio repertorio de formas góticas para componer, total o parcialmente, construcciones realizadas en la época barroca.

Esta manera de actuar tiene mucha más relevancia, tanto cualitativa como cuantitativa, de lo que da a entender la historiografía existente sobre el tema, que suele soslayar su trascendencia. Dada la cantidad de ejemplos que podemos encontrar a lo largo de Europa, la categoría de muchos de ellos y la importancia de buena parte de los arquitectos que hacen uso de las formas góticas durante el Barroco, creemos que debería prestarse más atención a esta alternativa de la que hasta el momento ha tenido. Puede catalogarse de peculiar o paradójica, pero tiene fundamentos estéticos ciertos, por lo que no es posible contemplarla desligada del gusto de la época. Lo más habitual es tratar esta opción arquitectónica como un anacronismo, obviando su interés y sin atender a los valores que atesora, que van más allá de una mera cuestión formalista. En esta postura negativa subyace la idea convencional de que las formas propias de un estilo están desubicadas cuando son utilizadas fuera de su época, por lo que deben ser calificadas de anticuadas e improcedentes, entendiendo de esta manera el estilo como algo cerrado y peculiar de su momento, cuyas fórmulas

¹ SOURIAU, E., *Diccionario de Estética*, Madrid, 1998, p. 633.

solo son válidas en el contexto temporal para el que fueron creadas. No obstante, creemos que el estilo es algo más profundo que la simple apariencia formal, y el gusto atiende a otras cuestiones subjetivas.

El fenómeno que analizamos se manifiesta de diversas maneras. En algunas ocasiones se hacen verdaderas copias literales de los diseños medievales, hasta el punto de que la apariencia gótica puede incluso hacer dudar al especialista sobre su verdadera cronología si no dispone de datos documentales que la certifique, como por ejemplo sucede en la catedral nueva de Salamanca. Otras veces la intención es reinterpretar elementos característicos de la época pretérita, manteniendo en su mayor parte el espíritu gótico, pero de forma que queden bien integrados en un ambiente barroco, sin que haya disonancias entre dos lenguajes aparentemente contradictorios, según podemos observar en la fachada de la catedral de Astorga [fig. 1] o en las bóvedas de la catedral de Jerez. Por último, también lo gótico puede servir de fuente de inspiración para hallar formas nuevas, dentro de una configuración que sea considerada como plenamente barroca, y así lo vemos por ejemplo en la iglesia del monasterio Kladruby [fig. 2], o en la bóveda de la capilla de los Reyes Magos en el colegio de Propaganda Fide, diseñada por Borromini.

Los arquitectos, para conseguir cualquiera de las tres opciones, hicieron uso del amplio muestrario que les ofrecía la arquitectura gótica, fijándose igual en los elementos estructurales que en los meramente decorativos. En este sentido, el motivo más utilizado fue la bóveda de crucería o estrellada, pero tampoco descartaron arbotantes, pináculos, hastiales, rosetones, arcos apuntados o conopiales, tracerías, gabletes, frondas y demás componentes que caracterizan al estilo medieval.

Quizás sea el arquitecto checo de origen italiano Jan Blažej Santini Aichel (1677-1723), más conocido como Giovanni Santini, el artífice más relevante en el uso de este doble lenguaje. Dotado de una fecunda imaginación, se atrevió a utilizar en sus proyectos tanto elementos del último Gótico como del Barroco que, unidos a su propia inventiva, le permitieron crear un original gótico-barroco que se extendió por la región de Bohemia e influyó en un buen número de arquitectos europeos². No fue, ni mucho menos, un caso aislado en Europa³.

² Entre los principales estudios sobre su obra destacamos los siguientes: SEDLAK, J., *Santini: Setkani Baroku S Gotikou*, Praga, 1987; CERULLI, S., *Giovanni Santini. Rappresentazione di una solidarieta fra tradizione gotica*, Roma, 1988; HORYNA, M., *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praga, 1998; ROBSON, D., «St. John on the Green Hill: the mystic geometry of Giovanni Santini-Aichel», en *The Journal of Architecture*, vol. 3-1, 1998, pp. 63-80; BARTH, F., *Santini 1677-1723: ein baumeister des barock in Böhmen*, Hatje Cantz, 2004. HORYNA, M., «L'architecture idéale de Jean-Blaise Santini-Aichel: fondement géométrique et signification esthétique», en DUCREUX, M.E. (ed.), *Baroque en Bobème*, 2009, pp. 109-132.

³ Hay abundante bibliografía sobre el tema, entre la que destacamos: NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973; BARTHEL, G. y KERSTING, A., *Barockkirchen in Altbayern, Schwaben und in der Schweiz*, Munich, 1971; Vlieghe, H., *Arte y arquitectura flamenca. 1585-1700*, Madrid, 2000;



Fig. 1. Catedral de Astorga. Fachada occidental e interior.

Francia, entre otras razones gracias al espléndido ejemplo de las grandes catedrales medievales, mantuvo la presencia de lo gótico de manera ininterrumpida desde su origen hasta la aparición de Viollet-le-Duc y el Neogótico decimonónico⁴. Incluso algunos teóricos del Barroco francés estuvieron preocupados por el tema; baste recordar aquí algunos testimonios recogidos en tratados del siglo XVII como el de François Blondel, que encuentra hermosas proporciones en algunos edificios góticos⁵, o Claude Perrault, que legitima y descubre bellezas arbitrarias en el Gótico⁶, o, ya en el siglo siguiente, Jacques-François Blondel, quien dedi-

MÜLLER, W., *Böhmens Barockgotik*, Weimar, 2000; POSPISILOVA, V., «Le gothique baroque et la *Légende de saint Ivan* de Bedrich Bridel», en DUCREUX, M. E. (ed.), *op. cit.*, 2009; SNAET, J., «Rénovation versus tradition: l'architecture au temps de la Contre-Réforme dans les Pays-Bas méridionaux», en *L'architecture religieuse européenne au temps des Réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, París, 2009, pp. 112-122. PANOFKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1979, pp. 195-233, plantea la utilización teórica y práctica de elementos góticos en Europa fuera de su época.

⁴ Sobre los edificios franceses del barroco con formas góticas puede consultarse: HELIOT, P., «La fin de l'architecture gothique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1951, pp. 111-128; ÍDEM, «La fin de l'architecture gothique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1951; ÍDEM, «La fin de l'architecture gothique dans le Nord de la France aux XVII^e et XVIII^e siècles», *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, t. VIII, Bruselas, 1957, pp. 8-159; pp. 111-128; FISHER, F. W. y TIMMERS, J. M., *Le gothique tardif*, París, 1976; RYKWERT, J., *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona, 1982; PEROUSE DE MONTCLOS, J. M., *Historie de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, París, 1989; ROUSTEAU-CHAMBON, H., *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, París, 2003.

⁵ BLONDEL, F., *Cours d'architecture*, París, 1675-1683.

⁶ PERRAULT, C., *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, París, 1683.



Fig. 2. Santini Aichel, iglesia del monasterio de Kladruba.

ca algunos de los grabados de sus libros a edificios emblemáticos del gótico francés, atendiendo incluso a detalles constructivos y elementos arquitectónicos específicos de dicho estilo⁷. Todo ello nos indica el interés teórico que había por ese tipo de construcción en la época barroca. Algo parecido sucede en el caso de Gran Bretaña, donde el peculiar estilo de las islas aporta particularidades que estuvieron vigentes hasta el surgimiento de los *revivals*⁸. Por lo que respecta a Italia, la vigencia de las formas góticas queda de manifiesto en el debate suscitado por la terminación de algunos templos medievales emblemáticos, como la catedral de Milán o la iglesia de San Petronio de Bolonia, tanto por la discusión conceptual que supuso, como por la aportación teórica y formal de los proyectos que fueron presentados para solucionar el dilema estilístico⁹. Tampoco debemos olvidar que un personaje tan destacado como Borromini adoptó en su momento formas inspiradas en las bóvedas de crucería, que incorporó a su original repertorio lingüístico; así, encontramos citas góticas en el oratorio de san Felipe Neri o en el palacio de Propaganda Fide. Lo mismo podemos decir de algunas obras de Guarino Guarini, como es el caso de San Lorenzo en Turín. Por último, para terminar con este rápido recorrido europeo

⁷ BLONDEL, J.-F., *Architecture Française*, París, 1752-1756; ÍDEM, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, París, 1771-1777.

⁸ Para acercarse al tema en las Islas Británicas es revelador el ensayo de CLARK, K., *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, Londres, 1974.

⁹ Sobre esta cuestión *vid.* ACKERMAN, J. S., «Ars sine Scientia Nihil Est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan», *The Art Bulletin*, vol. 31, 2, pp. 84-111; WITTKOWER, R., *Gothic vs. Classic. Architectural projects in seventeenth-century Italy*, Nueva York, 1974; PANOFSKY, E., «La primera página del Libro de Giorgio Vasari», en *El significado en las artes visuales, op. cit.*, pp. 195-233.

que no quiere ni mucho menos ser exhaustivo, sino indicativo, destacamos la moderada valoración del Gótico que hace Fischer von Erlach en el prólogo de *Esbozo de una arquitectura histórica*, publicado en 1721, cuando afirma «... la costumbre autoriza ciertas bizarrías en el arte de construir, como son la tracería gótica y la bóveda de crucería con arcos apuntados»¹⁰.

La corriente goticista también tuvo su desarrollo en la España del Barroco, de manera que en esta ocasión ni fuimos originales ni estuvimos al margen de Europa, como sucede en otros momentos históricos. Hay una amplia variedad de ejemplos en edificios religiosos, de los que vamos a nombrar solo una pequeña selección a modo de muestra, que van desde las grandes catedrales que todavía estaban en obras en aquella época, véase Salamanca, Segovia, Jerez o Astorga, hasta capillas como la de Nuestra Señora de los Dolores de la catedral de Ciudad Rodrigo, las de santa Eulalia o del rey Casto en la catedral de Oviedo, la capilla del palacio de Elsedo en Pámanes, pasando por un buen número de monasterios entre los que destacamos Santa María de la Vid, Sancti Spiritus de Astorga o Santo Toribio de Liébana, además de parroquias y santuarios como el de la Bien Aparecida, parroquias de San Juan de Somorrostro, Santa María de San Sebastián, Gumiel de Izán, prioral del Puerto de Santa María, San Sebastián de Villacastín [fig. 3], las colegiatas de San Pedro de Lerma o Castrojeriz, y un largo etcétera que no desarrollamos para no alargar el texto. No obstante, muchos de ellos están todavía sin analizar, pero sobre todo falta un estudio de conjunto que aborde con criterio esta opción estética en nuestro país y explique las razones de su extensión. El primer interesado por el tema fue José María Azcárate¹¹, y después ha ido aumentando poco a poco la historiografía que lo aborda de modo científico, pero todavía es escasa para la magnitud de las realizaciones existentes en nuestra geografía¹².

¹⁰ Citado por PANOFKY, E., «La primera página...», *op. cit.*, p. 203.

¹¹ AZCÁRATE, J. M.^a, «La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 18, 1966, pp. 525-549.

¹² Aunque la historiografía española sobre el tema no es muy abundante, existen interesantes trabajos, de los que entresacamos algunos ejemplos: LABEAGA MENDIOLA, J. C., «La girola gótica de la parroquia de Santa María de Viana (Navarra), realizada entre 1693 y 1717», pp. 171-179, y MONTOLIU SOLER, V., «Mantenimiento de las estructuras góticas en la arquitectura barroca valenciana», pp. 179-185, ambos en *Simposio Nacional del CEHA. Arte gótico postmedieval*, Segovia, 1987; RAMALLO ASENSIO, G., «Recurrencias a la estética tardogótica en la arquitectura asturiana del primer tercio del XVIII», *Anales de la Historia del Arte*, 4, 1994, pp. 225-236; COFIÑO FERNÁNDEZ, I., «Las recuperaciones historicistas en la arquitectura religiosa del barroco castellano», *Edades, Revista de Historia*, 2, 1997, pp. 113-122; FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Un edificio gótico fuera de época. La prioral del Puerto de Santa María», *Laboratorio de Arte*, 1992, 5, pp. 205-222. P. J. POMAR RODIL ha escrito varios trabajos sobre el tema: «La pervivencia de la técnica medieval en la arquitectura andaluza: la catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz), una construcción “gótica” del pleno barroco», *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, tomo II, Sevilla, 2000, pp. 841-851; ÍDEM, «Arquitectura barroca de progeñe gótica en España e Hispanoamérica», en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, 2001, pp. 1.109-1.122; RÍOS MARTÍNEZ, E., «Gótico barroco y romántico en la arquitectura jerezana del siglo XVIII», *Revista de Historia de Jerez*,



Fig. 3. Iglesia de San Sebastián, Villacastín.

Una prueba de la vigencia de lo gótico en determinados ambientes intelectuales de la arquitectura, así como de la existencia de una corriente favorable a su revalorización, se constata con la presencia en un buen número de tratados de la época, tanto en su vertiente técnica como en la especulativa. Este último aspecto se hace notorio en *Architectura civil recta y obliqua*, del célebre Juan de Caramuel Lobkowitz¹³. La querencia puede explicarse si consideramos la utilización de formas góticas como una manera de subvertir las normas clásicas, de romper con lo canónico y abrir más posibilidades a la característica libertad compositiva de la arquitectura barroca, que adopta sin rubor elementos de la más variada procedencia. Así, este teórico entiende que la arquitectura gótica tiene atractivo porque resulta original respecto al mundo grecorromano, rechazando el academicismo propio de lo clásico, «... los Judíos y los Godos cortaron o dibujaron muchas piedras sin haver visto semejantes ideas en Griegos y Romanos alcázares»¹⁴. Defiende, pues, la posibilidad de utilizar otros modelos

2001, pp. 127-135. GARCÍA MELERO, J. E., «Bases metodológicas para el estudio de las transformaciones arquitectónicas de las catedrales góticas», *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, pp. 125-135, GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna: bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998.

¹³ CARAMUEL LOBKOWITZ, J. de, *Architectura civil recta y obliqua. Considerada y dibujada en el Templo de Ierusalén*, Vigevano, 1678, tomo II, tratado V, f. 42, trata al gótico como el octavo orden, dándole por tanto categoría similar a los clásicos.

¹⁴ BONET CORREA, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, p. 223.

que hasta entonces habían sido considerados como bárbaros y que, sin embargo, él apreciaba por tener valores distintos a los ideales clasicistas¹⁵. Por último, conviene recordar que cuando Caramuel hablaba del Gótico, no sólo se refería a un estilo antiguo, sino también a un modo constructivo que se mantenía vigente en su tiempo y del que tenía numerosos ejemplares a su alrededor¹⁶. Algo parecido podemos decir de Guarino Guarini¹⁷, quien, impresionado por el mundo de la Edad Media, recogió en su tratado *Architettura Civile* ideas tomadas de la arquitectura medieval, que resultaron fructíferas para sus teorías y también, como es notorio, para sus realizaciones¹⁸. Queremos destacar que ambos tratadistas incluyeron, entre los diferentes órdenes que estudiaron en sus obras, uno al que denominaron *gótico*, lo cual es altamente significativo de la existencia de una simpatía hacia ese estilo dentro de ciertos círculos intelectuales.

Por otro lado, constatamos que algunos tratados de arquitectura seguían analizando uno de los elementos más característicos del Gótico, la bóveda de nervios, lo cual confirma su actualidad. El estudio de este tipo de cubiertas, tanto científico como técnico, se mantuvo vigente en España de manera ininterrumpida durante toda la Edad Moderna en la teoría arquitectónica. Prueba de ello es la importante lista de tratados, manuscritos o impresos, que incluían entre sus materias el análisis de las crucerías y los problemas de trazar la montea de las bóvedas. El primer tratado español del Barroco que se ocupa de dicha estereotomía es *Cerramientos y trazas de montea*, compuesto probablemente en los primeros años del seiscientos por Ginés Martínez de Aranda¹⁹. Un poco más tardío es el *Compendio de Architectura* de Simón García²⁰ [fig. 4]. De menor difusión, debido a la insularidad de su autor, es el manuscrito del

¹⁵ Así dice CARAMUEL en su tratado cuando habla del orden gótico: «Es verdaderamente curiosa e ingeniosa la Ghotica, y dificultosa si se ha de labrar bien ... que para ser bien executada pide que con gran ingenio, y no sin gran cuydado y advertencia se proceda en sus cortes... No solamente en las columnas, sino tambien en las vovedas tuvieron los Godos muy especial Architectura».

¹⁶ Esta cuestión la plantea PENA BUJÁN, C., «La arquitectura de los bárbaros: Juan de Caramuel de Lobkowitz y el orden gótico», *Quintana*, 4, 2005, pp. 197-212.

¹⁷ Sobre la confrontación dialéctica de estos dos autores, *vid.* OESCHLIN, W., «Bemerkungen zu Guarino Guarini und Juan Caramuel de Lobkowitz», *Raggi*, 9, 1969, pp. 91-109, traducido al español con el título «Anotaciones a Guarino Guarini y a Juan Caramuel de Lobkowitz», *Anales de Arquitectura*, 2, 1990, pp. 76-89.

¹⁸ El tratado de Guarino Guarini, póstumo e incompleto, se publicó después de su muerte, en 1737, aunque los dibujos se editaron al poco de su fallecimiento con el título *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica*.

¹⁹ MARTÍNEZ DE ARANDA, G., *Cerramientos y trazas de montea*. Conocemos el manuscrito parcialmente gracias a la copia que hizo a mediados del siglo XVII José Simón de Churruigera, del que solo nos llegaron tres de las cinco partes de las que constaba, y que utilizaron sus descendientes en el siglo XVIII, lo que habla de la vigencia de la obra a lo largo de los años.

²⁰ GARCÍA, Simón, *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de geometría*, Salamanca, 1681.

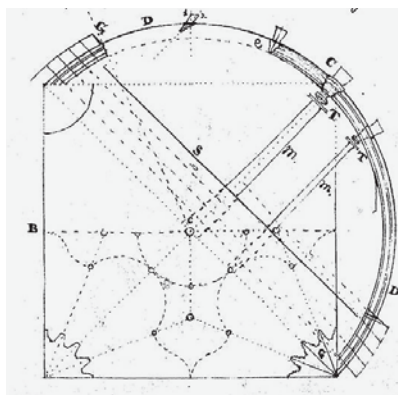


Fig. 4. Montea de una bóveda de crucería dibujada en el tratado de Simón García.

mallorquín Joseph Gelabert²¹, mientras que el libro de José Ximénez Donoso no ha llegado a nuestros días²². En la América española también hubo quien se preocupó de las bóvedas de crucería, como el gaditano afincado en México fray Andrés de San Miguel, quien hacia 1630 preparó un manuscrito tratando el tema²³. En el siglo XVIII todavía algunos tratados mantenían capítulos centrales para explicar el arte de la montea, como el de Tomás Vicente Tosca, cuyo voluminoso texto *Compendio Mathematico* incluye el tomo V, donde dedica gran parte a tal cuestión²⁴; la obra tuvo tanto éxito que fue reeditada en los años 1727, 1757 y 1794. Juan de Portor trata en su manuscrito algunos ejemplos de bóvedas de crucería²⁵, lo mismo que Andrés Julián de Mazarrasa²⁶. La sorprendente vitalidad de la estereotomía en este siglo no se debe tanto a la continuidad propia de la tradición española, como a una nueva reflexión de matiz historicista surgida en el contexto centroeuropeo, lo que nos obliga a recordar que más allá de nuestras fronteras sucedía algo similar²⁷. El repertorio de títulos reseñado demuestra la preocupación teórica que había sobre la cuestión, que a su vez evidencia el interés práctico de gran número de maestros barrocos que seguían trabajando en sus construcciones con bóvedas de crucería, los cuales

²¹ GELABERT, J., *Vertaderas traçes del art de picapedrer, de les quals sa poden aprofitar molt facilment tots los qui desitjen asser mestras aprimorats de dit art sols sapien llegir y conoxer las cifras*, Mallorca, 1653.

²² El manuscrito lo conocemos porque es citado por PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1724.

²³ Citado por GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, p. 34.

²⁴ VICENTE TOSCA, T., *Compendio Mathematico en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*. El tomo V está dedicado a *Arquitectura civil, Monte y Cantería, Arquitectura Militar, Pirotecnica y Artillería*, Valencia, 1707.

²⁵ PORTOR Y CASTRO, J. de, *Cuaderno de Arquitectura*, 1708.

²⁶ JULIÁN DE MAZARRASA, A., *Tratado de Arquitectura*, escrito entre 1750 y 1760, está compuesto de seis libros, uno de los cuales está dedicado a *Montea y cortes de cantería*.

²⁷ Así lo afirma, entre otros, GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, p. 52.

tenían que salvar las dificultades de la construcción de la época que, como afirma Antonio Bonet, obedecía a problemas diferentes de los medievales²⁸, y que por eso tenemos que analizar con presupuestos también distintos.

Ahora bien, la utilización de estas formas solía circunscribirse en la práctica a una reducida clase de edificios religiosos, siendo evidente que durante mucho tiempo hubo una tendencia histórica a identificar el estilo medieval con ciertas tipologías arquitectónicas. En este sentido, resulta paradigmático el caso de las catedrales, que el imaginario colectivo entendía, y todavía lo sigue haciendo actualmente, en clave gótica. También es constatable que la peculiar configuración se empleaba primordialmente en los espacios interiores de los edificios religiosos, lo que podríamos entender como escenarios litúrgicos o de oración, siendo los que se asociaban con más facilidad al lenguaje gótico y coincidían en simbología. Relacionado con esto, conviene recordar que una de las categorías estéticas más relevantes del Barroco es la persuasión, una cualidad tomada de la retórica que es más fácil de conseguir utilizando formas aceptadas, aquellas que no suponen una ruptura con la morfología arquitectónica más conocida y familiar, que por ello pueden ser asumidas de manera fácil e inconsciente por los fieles.

Muchas veces la utilización de las formas góticas estaba condicionada porque se trataba de ampliaciones, reformas o restauraciones de edificios heredados. En estos casos lo más habitual era optar por mantener el principio de la unidad de estilo, continuando la obra en el primigenio, con el fin de conseguir un arreglo que evitara en lo posible cualquier disonancia. Así se venía defendiendo desde la antigüedad por Vitruvio, quien propugnaba «la correspondencia total del edificio», principio que se mantuvo en la teoría renacentista. Alberti puso los fundamentos de la restauración al definir en su tratado de arquitectura el concepto de *conformità* o *convenienza*²⁹, abogando por la armonía de todas las partes del edificio, cuestión que fue seguida de manera mayoritaria en la tratadística. No obstante, queremos hacer hincapié en el hecho de que la unidad formal de estilo era una de las posibilidades, no una obligación o una cuestión universalmente aceptada. Para corroborar esta idea nos puede servir de paradigma la catedral de León. Cuando en el siglo XVII fue necesario atajar los graves problemas estructurales del edificio, se escogió la solución más difícil y contraria a la doctrina; en vez de rehacer las bóvedas de crucería, seguir utilizando las estructuras góticas y mantener las formas originales, el cabildo prefirió levantar una aparatosa cúpula en el centro del crucero, agravando de esta manera las amenazas que pretendía solucionar. Pues bien, los capitulares leo-

²⁸ BONET CORREA, A., «Los tratados de cortes de piedra españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69, 1989, p. 58.

²⁹ Esta idea la plantea ALBERTI en el libro sexto, capítulo segundo, de su tratado titulado *Los diez libros de arquitectura*. En la traducción española de 1582, realizada en Madrid por el impresor Alfonso Gómez, se encuentra en los folios 161-163.

neses optaron de esta manera por una alternativa estética concreta, no sin haber mantenido discusiones previas en el seno del cabildo antes de decidir la actuación, quedando las cuestiones técnicas relegadas a un segundo plano y condicionadas a la decisión subjetiva del gusto. La cuestión oscilaba entre seguir las preferencias artísticas propias de la época del Barroco y hacer una obra novedosa de estética contemporánea, o seguir los principios de la incipiente doctrina restauradora imitando las formas antiguas³⁰. En este caso triunfó la primera, pero no era lo habitual. Vayamos a otro ejemplo, la catedral nueva de Salamanca. Entre los años 1585 y 1589 hubo una interesante polémica sobre el estilo que se debía adoptar para la conclusión del edificio. A la hora de escoger entre lo *moderno*, que es como se denomina en la documentación de la época a lo gótico, o lo *antiguo*, que es como se llama a lo clásico, en esta ocasión el cabildo decidió que el maestro Juan del Ribero Rada –que era un reconocido arquitecto de sólida formación y práctica clasicista– «... continúe la obra a lo moderno, como esta lo hecho, sin que esceda de ello en cosa alguna»³¹. Más adelante, ya en la fase constructiva del barroco realizada a partir de 1658, de nuevo se confirmó la idea de mantener la unidad de estilo, y, a pesar del tiempo transcurrido, continuaron la edificación haciendo uso de las formas más significativas del Gótico, tanto en bóvedas como en fachadas, sin preocuparse por hacer referencias a la arquitectura coetánea³² [fig. 5].

Si nos centramos en cuestiones estéticas, vemos que desde finales del siglo XVII y hasta mediados del siglo siguiente se desarrolló en España una corriente arquitectónica cada vez más interesada por los valores plásticos de los edificios. Esta concepción entraba en clara contraposición con la arquitectura renovadora que trató de imponer la nueva dinastía reinante que llegó con Felipe V, objetivo incluido dentro de una política general comprometida en modernizar el país que los Austria habían dejado maltrecho. Frente a lo europeo, que llegaba ahora con aires de renovación, aquella tendencia pregonaba el mantenimiento de la tradición española, distanciándose de lo que se estaba haciendo de forma generalizada en el resto de Europa en esos momentos. Por esta razón, suele denominarse a esta modalidad como *castiza*, ya que prima aquello que puede ser considerado como típico y genuino del país, en contra del Barroco clasicis-

³⁰ Sobre esta actuación se puede consultar: DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, E., *Catedral de León. La cúpula del siglo XVII y la linterna del XVIII*, Madrid, 1931; RIVERA BLANCO, J., *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, Valladolid, 1993; CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA, M. D., «Las transformaciones del Renacimiento y el esplendor barroco», en *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, pp. 133-228; MORAIS VALLEJO, E., «La transformación barroca del interior de la catedral de León. Una idea con una larga gestación», *De Arte*, 5, 2006, pp. 133-155.

³¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Gótico *versus* Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca», *Actas del Congreso El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 15-16.

³² PEREDA, F., «La catedral de Salamanca en la segunda mitad del siglo XVII», *BSSA*, 60, 1994, pp. 393-394.



Fig. 5. Catedral de Salamanca. Fachada sur e interior.

ta e internacional propiciado por los Borbón. Así, en la arquitectura española nos encontramos con dos estilos muy distanciados que obedecen a postulados diferentes y son de gusto distinto.

Dentro de esta inclinación estética que hemos denominado como castiza podemos incluir el gusto por el Gótico, tanto por ser una expresión sentida como tradicional y recuerdo de un pasado glorioso de España, como por la facilidad que tiene para ofrecer mayor amplitud al repertorio plástico que reclama este tipo de arquitectura. El arte barroco no tiene la homogeneidad de caracteres que identificamos en otros períodos, sino más bien al contrario, ya que la diversidad puede ser considerada como uno de sus rasgos más distintivos. De hecho, el Barroco se caracteriza por su multiplicidad, cosa que consigue, entre otras razones, por la asimilación de elementos procedentes de los más variados orígenes³³. Aquí es donde entra en juego la recuperación y actualización de elementos del pasado.

Algunos autores distinguen la utilización arcaizante de las formas góticas perpetrada en lugares periféricos por artífices de escasa categoría que no habían evolucionado y que tuvieron un aprendizaje gremial, de otra muy diferente practicada en círculos cultos, interpretada por verdaderos arquitectos de sólida formación teórica y práctica, que estaban al tanto de las novedades y de las líneas generales de la actividad arquitectónica de la época³⁴. Es innegable que

³³ MARTIN, J. R., *Barroco*, Bilbao, 1986, p. 35; en el mismo sentido se expresa cuando habla de la arquitectura barroca NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura Barroca*, Madrid, 1989, p. 5.

³⁴ Cfr. GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, pp. 227-228, quien hace esta diferencia y a la primera modalidad denomina «pervivencia» (survival), y a la segunda «recurrencia» (revival).

los presupuestos que alientan ambas maneras de ejercitar y entender la arquitectura son distintos, lo mismo que es indudable la diferente categoría artística que alcanzaban cada una de ellas en sus resultados. No obstante, creemos que las diferencias están en la calidad técnica o artística de ambas, pero estamos convencidos de que las dos tendencias conviven en el tiempo porque hay un determinado clima estético en la sociedad que las hace posible. Está presente tanto en los pueblos alejados de la corte, que gustan de parroquias cubiertas por bóvedas estrelladas para albergar su religiosidad, como en las grandes ciudades que quieren ver sus catedrales revestidas con las galas góticas, o los monasterios que mantienen a gala la unión con su pasado. Así pues, podemos convenir en que existe una categoría del gusto en esta época con la que comulgan las dos maneras. Precisamente por eso tiene relativo éxito en distintos escenarios del Barroco una cierta estética filomedieval. Los fundamentos de este gusto no tienen que ver con una determinada concepción de belleza, ni hay que buscarlos en una argumentación lógica o en valores pretendidamente objetivos, sino que se basan en preferencias relacionadas con la imaginación, la intuición, la experiencia estética y demás principios subjetivos del gusto.

En otro orden de cosas, tenemos presente que otro de los principios del Barroco es la ruptura con la normativa clasicista y sus convencionalismos, como ya vimos más arriba. Aquí es donde el diseño curvilíneo y variado de las formas góticas, lo mismo que la libertad compositiva de sus soportes, se convierte en un motivo anticlásico de gran valor plástico. Además, la arquitectura gótica no tiene formas normalizadas, ni se basa en concepciones cerradas y reguladas como los órdenes, por lo que resulta más versátil y fácil de amoldarse a cualquier exigencia estructural o exornativa³⁵. El dibujo de los nervios de las bóvedas estrelladas alienta la creatividad de los arquitectos que, imprimiendo mayor carga personal en sus proyectos, hacen aumentar la entidad de los valores subjetivos del arte y crean atmósferas espaciales más emocionales con el fin de lograr mejor la pretendida categoría de la persuasión, empresa que tanto interesa a la arquitectura barroca. Pero no hay especial interés por parecer medievalistas, sino más bien la intención de manipular los materiales históricos para conseguir atrevimientos formales donde pueden convivir fórmulas distintas. Por todo ello lo gótico conjuga bien con la voluntad barroca de negar la validez objetiva de las reglas clásicas, ofreciendo alternativas a la uniformidad y rigidez canónica defendida por la teoría renacentista. Lo tenemos que entender como algo propio del espíritu barroco, siendo una manera de jugar con la tradición para desarrollar nuevos valores artísticos más allá de la mirada hacia la antigüedad grecorromana. Piensan que para hacer evolucionar la arquitectura y encon-

³⁵ La cuestión se trata con relación al siglo XVI en NIETO ALCAIDE, V., «La versatilidad del sistema gótico: construcción y reforma de las catedrales castellano leonesas en el Renacimiento», en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, pp. 129-147.

trar medios expresivos nuevos también hay que dirigir la vista hacia otras épocas y otros lugares, porque los bárbaros (los góticos) también pueden tener valores estéticos útiles para conseguir los objetivos de la arquitectura del momento, al tiempo que se alienta con ello la inventiva inherente al arte del barroco. En este sentido es en el que teóricos de la categoría de Caramuel³⁶ o Guarini³⁷ defienden la existencia de un *orden gótico*, aunque parezca una contradicción en sus términos.

Con la utilización de formas medievales en época barroca se está impulsando, por otro camino más, lo que Simón Marchán llama la disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno, que el profesor considera inseparable de la ruptura de los órdenes supuestamente clásicos y que se consume en una doble dirección, el relativismo artístico y el relativismo del gusto³⁸.

En ocasiones, las categorías del gusto pueden aclarar problemas estilísticos que son muy difíciles de explicar desde otros presupuestos más objetivos, porque, como dice Valeriano Bozal, «lo que persiste por debajo de los cambios estilísticos son elementos del gusto, y sólo ellos explican la persistencia y la diferencia»³⁹. No obstante, conviene remarcar que el gusto gótico durante la época barroca es minoritario, ya que sus obras son mucho menores en número, aunque lo suficiente para tenerlas en cuenta. Se habla de gustos de época, pero, como ya anunciábamos al principio de nuestra comunicación, también se puede hablar del gusto de un colectivo, que llega a tener criterios propios para establecer sus preferencias estéticas. De ahí la importancia de analizar los factores que lo hacen posible, incluso, como en el caso que estudiamos ahora, en contra de las preferencias mayoritarias de la sociedad que lo alberga y el tiempo histórico en el que sucede. ¿Por qué a veces se da una contradicción entre lenguaje artístico propio de la época y el gusto de una parte de la sociedad? Aunque el gusto no tiene por qué ser dependiente y subsidiario de concepciones ideológicas de cualquier tipo, sin embargo hay determinados gustos que sí responden a ideologías concretas que ven sus ideas reflejadas en las obras de arte⁴⁰. Las razones de esta manera de actuar en arquitectura pueden ser ideoló-

³⁶ CARAMUEL LOBKOWITZ, J. de, *op. cit.*, tomo II, tratado V, p. 42: «El Octavo [orden] es el Gótico, que se usaba en las Provincias del Septentrion antiguamente; y quando sus Naturales, por no caber en ellas, entraron en Italia y España; y inundando más con su multitud, que venciendo con su valor, las sugetaron, vino también con ellos, y revocando las leyes, que la arquitectura Griega y Latina prescribía, fue todo puesto en obra, como consta de todos los Templos y Palacios, que después, que ellos empezaron a mandar, y reynar, se edificaron en España y Italia».

³⁷ Así se refleja en los dibujos publicados de GUARINI, Guarino, *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica*, 1737.

³⁸ MARCHÁN FIZ, S., *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, 2010, pp. 43-44.

³⁹ BOZAL, V., *El Gusto*, Madrid, 1999, p. 21.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 19.

gicas, técnicas o estéticas, aunque siempre tienen una justificación consciente detrás; será más o menos válida, según quien lo interprete, pero no siempre resultado de la incompetencia de los arquitectos, como muchas veces se quiere hacer ver, por lo que no debe ser considerado como un mero arcaísmo sin aparente valor para la Historia del Arte.

Podemos comprobar que esta manera de actuar era propia de la arquitectura habitualmente propiciada por promotores conservadores y defensores de lo tradicional, opuestos a los aires innovadores traídos por la nueva dinastía borbónica. Nunca hay que dejar de lado la importancia que tienen los comitentes para que el desarrollo de las maneras artísticas vaya orientado hacia unos modelos u otros. La pequeña nobleza provinciana, ciertas órdenes religiosas, algunos obispos y cabildos, los gremios y el pueblo llano –este último por la influencia ejercida por aquellos de manera intencionada– eran los principales defensores de esta corriente, que, en su idea de considerar a los edificios del pasado como signo de identidad nacional, no dudaron en aceptar lenguajes tradicionales o históricos para las nuevas realizaciones. También suponían que ciertos espacios religiosos eran más expresivos y cumplían mejor sus objetivos con formas que habían demostrado su validez a lo largo de los siglos. Por todo ello puede ser considerada una manifestación artística que refleja una preferencia basada en una determinada ideología cultural. Al tiempo se convierte en testimonio del gusto de una parte privilegiada de la sociedad, así como de las clases populares a las que iban especialmente dirigidos estos edificios con el propósito de actuar sobre su facultad sentimental.

Pues bien, si entendemos el gusto desde el punto de vista descriptivo, es decir, como el concepto estético que reseña las distintas orientaciones o preferencias estéticas de una colectividad⁴¹, y si, por otro lado, el arte que se produce y acepta en cada época es testimonio del gusto de ese momento histórico⁴², podemos concluir que la utilización de las formas góticas durante el periodo barroco es una cuestión particular del gusto. Representa una interesante corriente artística, enfrentada tanto a las preferencias generales como a las oficiales, que estuvo propiciada por un colectivo que proponía y aceptaba una fisonomía particular para edificios concretos. La variante se debe a los intereses de los comitentes y las predilecciones del público, pero también a las posibles alternativas entre las cuales podían escoger los arquitectos, tanto desde la teoría como desde la experiencia vital; todo ello dentro de un determinado ambiente cultural en el que predominaba un gusto basado en los valores plásticos y con afecto por la tradición.

⁴¹ Esta es una de las acepciones posibles del concepto del gusto; *vid.* HENCKMAN, W. y LOTTER, K., *Diccionario de estética*, Barcelona, 1998, p. 121; BOZAL, V., *op. cit.*, p. 15.

⁴² BOZAL, V., *op. cit.*, p. 16.

EL GUSTO POR EL BELÉN NAPOLITANO EN LA CORTE ESPAÑOLA

ÁNGEL PEÑA MARTÍN

Universidad Autónoma de Madrid

La llegada al trono de España en 1759 de Carlos III supuso la implantación en la corte española del gusto por el belén napolitano. Un nuevo belén cortesano, alejado del ámbito eclesiástico y, por lo tanto, del antiguo belén de iglesia plenamente simbólico, para convertirse en un auténtico cuadro de costumbres, signo de ostentación, pretexto para el coleccionismo, muestra de la sensibilidad artística y signo de afirmación personal, que el monarca había cultivado durante su reinado en Nápoles como Carlos VII (1734-1759). Belén que en realidad constituía un juego palaciego, ocio de elite al que se atendía en las horas desocupadas del día, como hacía el propio monarca y su esposa y que se convertiría en un divertimento elegante y refinado para los nobles y burgueses ricos. Aunque también se ha afirmado que es difícil creer que el monarca viese en el belén algo más que un medio de acercamiento a sus nuevos súbditos, de integrarse en las costumbres de su recién estrenado reino¹. Belén que se convertirá en ejemplo de cómo arte, gusto y cultura se pueden unificar en un ejercicio social alcanzando cotas de alto nivel artístico².

A pesar de lo que tradicionalmente se ha venido afirmando y repitiendo de manera casi sistemática, Carlos III no fue el introductor del belén en España, nada más lejos de la realidad. Son muy numerosos los nacimientos existentes previos a la llegada del rey desde Nápoles a España, tanto de origen español como incluso napolitano, limitándonos en este caso, por obvios motivos de extensión y temática, a la enumeración y breve estudio de los belenes procedentes de Nápoles.

El conjunto napolitano más antiguo conservado en España es el *Belén de Jesús* de Palma (Mallorca) [fig. 1], instalado tras la Desamortización en la iglesia del Hospital Provincial de la misma ciudad, cuya historia ya ha sido ampliamente estudiada por el padre Llompart y Arbeteta Mira y a cuyas referencias bibliográficas remitimos. El *Belén de Jesús* fue realizado a finales del siglo xv, en

¹ VALIÑAS, pp. 107-125.

² VÁZQUEZ, pp. 66-89.

torno a 1475-1480, por la familia Alamanno, autores asimismo del belén de la iglesia napolitana de San Giovanni a Carbonara, en la actualidad en el Museo de la Certosa de San Martino de Nápoles. Presente en la isla desde 1536, según cuenta la leyenda, el conjunto de figuras habría desembarcado en Palma de forma accidental, al haberse ofrecido como exvoto durante una tempestad. Lo que nos indica que, en principio, el belén se transportaba a otro lugar. El capitán de un navío a punto de naufragar durante una tempestad formuló la promesa de entregar como exvoto, si recibía ayuda divina, la que se eligiera entre las imágenes de los Siete Misterios de la Virgen que transportaba. El salvamento tuvo lugar al acercarse al puerto de Palma, guiado el barco en la oscuridad gracias a la luz de la lámpara de Nuestra Señora de las Nieves, que permanecía encendida día y noche en los muros del convento franciscano de Nuestra Señora de los Ángeles, llamado popularmente de Jesús. Sin embargo, el capitán se negó a cumplir su voto, ya que el guardián del convento había elegido las figuras más hermosas, lo que puso de nuevo en peligro a la nave, que finalmente retornó para realizar lo prometido, como se observa en un lienzo conservado en la iglesia del Hospital Provincial de Palma³. Arbeteta Mira apunta que si la nave procedía de Italia, es muy probable que en realidad se dirigiera a Valencia, ya que los Alamanno habían trabajado para la Casa del duque de Calabria, virrey de Nápoles⁴. Belén que mereció ser declarado BIC por resolución del 24 de abril de 2003 del Consell Insular de Mallorca, al tratarse del belén más antiguo de la cristiandad en uso⁵. También se atribuyen a los Alamanno al menos dos ángeles del apenas conocido belén del convento de San Bernardí de Petra (Mallorca), seguidor del modelo de Jesús.

Durante los últimos años del Virreinato español de Nápoles, los lazos y la circulación de obras entre Nápoles y España se intensificaron, documentándose el encargo por parte de los virreyes españoles de obras de arte de gran importancia, entre las que se encontraron numerosos belenes. Como el conservado en el Museo del Monasterio de las Madres Clarisas de Monforte de Lemos (Lugo), fechado en el siglo XVII, cuyo origen está seguramente en una donación de los condes de Lemos, virreyes de Nápoles y fundadores del Monasterio en 1622. O el regalado, en torno a 1644-1645 por el VI conde de Monterrey, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, virrey de Nápoles entre 1631 y 1637, a su hija Inés de Zúñiga, nacida en 1640, que había sido enviada con cuatro años al convento de MM. Agustinas Recoletas de Monterrey de Salamanca, donde recibió las veinte figuras con un sentido lúdico y espiritual [fig. 2]. También el conde de Castrillo, don García de Avellaneda y Haro, virrey de Nápoles entre

³ Anónimo. *Exvoto con la historia del Belén de Jesús*. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, 180 x 140 cm. Palma (Mallorca), Hospital Provincial.

⁴ ARBETETA, «El belén de Jesús...», pp. 86-91, y ARBETETA, «Los Belenes...», pp. 10-49.

⁵ BOE, núm. 133, 2003, p. 21.806.



Fig. 1. Escuela italo-borgoñona, atribuido a los Alamanno, *Belén de Jesús*. Siglos XV-XVI, Palma (Mallorca), iglesia de La Anunciación del Hospital General, Santuario del Cristo de la Sangre. Fotografía: Ángel Peña Martín.

1653 y 1658, antes de su regreso a España, encargó a los escultores Michele y Donato Perrone un nacimiento compuesto por 112 figuras talladas en madera⁶.

En 1730 la duquesa de Béjar, doña María de Borja y Centellas, donó al monasterio de las Descalzas Reales de Madrid un belén procedente de Nápoles compuesto por treinta y cuatro figuras, que había heredado por los días de su vida de su tía la condesa viuda de Alba de Liste, doña Josefa de Borja y Centellas Ponce de León, con la condición de que a su muerte pasara a la madre Jesualda de Borja, hermana de la otorgante y religiosa del monasterio. Sin embargo, la duquesa de Béjar no esperó a morir para que el nacimiento pasara a las Descalzas, entregándolo al año de haberlo heredado, donde aún permanece en la capilla de San Miguel.

Incluso la propia familia real contaba con belenes originarios de Nápoles, como el del monarca Felipe V, recibido como regalo de Nicola Speruti, y que desde 1702 hacía instalar en el Palacio del Buen Retiro. Carlos de Borbón, siendo rey de Nápoles, había enviado a su hermano el infante don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, entre 1745 y 1750, una natividad en barro cocido policromado colocada en un escaparate de caoba ricamente decorado⁷.

Con la llegada de Carlos III a España, al igual que sucedía en Nápoles, el belén se convertirá en un divertimento elegante para la corte, y es ahí donde radica su principal aportación y novedad en el país. El monarca, habituado a la presencia de los *presepi* en tiempo de Navidad en Nápoles, hizo colocar grupos de figuras en los Reales Sitios, procedentes de los «dos armarios llenos de figuras desnudas y vestidas», citadas en un inventario madrileño de 1760, que trajo consigo de Nápoles. Así, en el Palacio del Buen Retiro existía el salón denominado *pieza de paso del Nacimiento* y en el Palacio Nuevo se enumeran en los inventarios hasta «tres piezas de entrada al Nacimiento y dos piezas oscuras que van al Nacimiento». El rey, desde su regreso a España, permaneció en continuo contacto con Nápoles a fin de conseguir figuras para los nacimientos de sus hijos, tanto para el príncipe de Asturias, futuro rey Carlos IV, como para el infante don Gabriel de Borbón y Sajonia.

Del conocido como *Belén del Príncipe*, ampliamente estudiado por Herrero Sanz y Arbeteta Mira, son muy pocas las figuras de la época de Carlos III que hoy se conservan en el Palacio Real, presentando en muchos casos sus maniqués las proporciones alteradas y las indumentarias originales perdidas. En cuanto al belén del infante don Gabriel, sabemos que fue heredado por sus descendientes en línea directa, hasta llegar en el siglo xx al duque de Hernani, don Manfredo de Borbón y Bernaldo de Quirós. Quien, sin descendencia, legó sus figuras por dona-

⁶ CATELLO, Roberta, pp. 33-39.

⁷ DOMÍNGUEZ-FUENTES, pp. 95-102.



Fig. 2. *Belén napolitano*, siglo XVII, Salamanca, monasterio de las MM. Agustinas Recoletas de Monterrey.

ción testamentaria a la Fundación Benéfica Nuevo Futuro para que esta las vendiera, siendo adquiridas el 18 de noviembre de 1979 por los hermanos García de Castro Márquez con destino a su colección particular, hoy propiedad del Estado y depositada en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid⁸.

A la muerte de Carlos III en Madrid el 14 de diciembre de 1788, su hijo Carlos IV continuó con la tradición de montar y exhibir el belén que su padre había traído de la ciudad partenopea. Se ha llegado a decir que el nacimiento de Carlos IV, el *Belén del Príncipe*, llegó a constar de 5.950 piezas ejecutadas por diversos artistas, no todas ellas napolitanas como veremos, adquiridas en su mayor parte entre los años 1786 y 1788. Entre las que destacaron especialmente varias parejas de pastores vestidos con sus trajes típicos, regalo de su hermano Fernando IV de Nápoles en 1786, como recoge Niccola Morelli di Gregorio al biografiar al escultor Francesco Celebrano:

Estas obras fueron también admiradas en España, porque la Majestad de nuestro Soberano, para hacer un regalo agradable a su Augusto Hermano, le mandó de cada Región de nuestro Reino, la figura de un hombre y una mujer, galantemente vestidos.

Figuras que casualmente fueron encontradas en un anticuario de Barcelona por los hermanos García de Castro Márquez el 23 de diciembre de 1982, quienes las adquirieron para su belén. En total se conservaban veintiséis de estas figuras⁹.

La última aportación de figuras napolitanas al Belén del Palacio Real fue un séquito de los Reyes Magos obra de Giuseppe Sanmartino y un gran número de animales de alto nivel, traídas en 1829 por María Cristina de Nápoles, esposa del monarca Fernando VII, cuyo padre el rey Francisco I había comprado en 1822 al negociante de pieles Antonio Cinque¹⁰.

El antiguo Palacio Real de Valladolid debió de contar también con un belén napolitano, como atestigua la pareja de figuras donadas en 1879 al Museo de Valladolid, con motivo de la constitución del mismo, aunque pocas son las noticias al respecto.

Siguiendo el gusto de la Familia Real española por el belén napolitano, los nobles españoles encargaron figuras de nacimiento a escultores de Nápoles, acogándose a lo que sin duda fue moda en estos años. Así, la Casa Ducal de Medinaceli contó en su palacio madrileño con un magnífico belén napolitano que todos los años se instalaba en el palacio, por donde desfilaba la Familia Real, la aristocracia y el pueblo madrileño¹¹. Sus figuras, parte de las cuales

⁸ GARCÍA DE CASTRO, «Historia...», pp. 11-25.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ CATELLO, Elio, pp. 10-19; HERRERO, «El Belén del Príncipe», *Navidad en Palacio. El Verbo...*, pp. 54-56, y HERRERO, «Nacimiento para...», pp. 30-40.

¹¹ GONZÁLEZ MORENO, p. 31.

aparecieron reproducidas en 1911 en *La Ilustración Española y Americana*¹² [fig. 3], fueron encargadas el 27 de enero de 1784 por el duque de Santisteban al ayuda de Cámara del príncipe de Nápoles, don José Villa:

Procure que su costo no pase de los sesenta doblones y que sea del mejor autor.

El 30 de marzo de ese mismo año volvía a insistir:

Solo deseo las piezas, pues el material, que en esa región se hace muy bien, puede construirse aquí en Madrid.

A todo ello contestó don José Villa el 22 de febrero del año siguiente:

Por lo que mira a las figuras, debo decir que, así como quien las hace es el mejor escultor de Nápoles, he querido que todas sean hechas de su mano, y por esto no se han podido concluir por diciembre pasado, y puedo asegurarle que tendrá una alhaja que no lo hay en España, y para la próxima Navidad podrá mostrarla en la corte.

El 18 de octubre de 1785 partía desde Nápoles el belén, junto con otro para el príncipe de Asturias, en una embarcación francesa que debía hacer escala en Marsella, empaquetado a nombre de don Vicente Moresqui, jefe de la Real Casa de SS.MM., quien debía sacar de las balas que las cubrían de los golpes las piezas que había comprado el duque y entregárselas a su representante. Las figuras eran todas de madera, vestidas al natural y con brazos y pies articulados; en cambio los animales eran de plomo. Junto a las figuras del misterio venían dos ángeles turiferarios, otro que anunciaba la buena nueva a los pastores, seis querubines, seis pastores adorantes, tres para el anuncio, ocho para la taberna y diez de camino hacia el portal. Entre los animales destacaban quince cabras y ovejas, cinco toros, cuatro vacas, un vitelo y un perro de ganado. Una vez llegadas las piezas a España, el duque se mostró complacido ya que eran del mismo estilo y material que las remitidas al príncipe de Asturias, por lo que escribió de nuevo a don José Villa para que le enviara los Reyes Magos junto con otros pormenores y le dijese el importe de todo el nacimiento, que llegó a 50.000 reales de vellón por el primer envío y ochocientos ducados por el segundo. Terminadas las figuras, fueron embarcadas en la nave del capitán Francisco Trápani, con bandera española, en el puerto de Portici para el de Alicante. A su llegada a Madrid tanto gustaron, que el 16 de noviembre de 1790 se encargaron al mismo escultor italiano, José Antonelli según figura en algunos de los recibos entregados en Nápoles, cien piezas más. Pese a la calidad de las piezas y la fama que llegó a tener el conjunto, en 1966 estas figuras ya no eran propiedad de la Casa Ducal de Medinaceli, ignorándose por completo su actual paradero¹³.

¹² *La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1911, pp. 358, 363 y 370.

¹³ GONZÁLEZ MORENO, p. 31.

El belén napolitano más famoso en España en la primera mitad del siglo xx fue el *allegado con largueza de medios y fino gusto* por la Duquesa de Parcent, doña Trinidad von Scholtz Hermensdorff¹⁴. Quien, acompañada de su hija doña María Piedad Iturbe, futura princesa de Hohenlohe, visitó en 1912 el Museo Nacional de Múnich, donde se conservaba la colección más importante de belenes napolitanos del mundo, encargando a su director Schmederer un boceto de escenario para colocar las trescientas sesenta figuras de su colección en España¹⁵. Belén que la duquesa exponía en Madrid en su Palacio de la calle Ancha de San Bernardo, y que en 1920 prestó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para su exposición con fines benéficos, a favor del Colegio de Huérfanos de la Guardia Civil y del Cardenalnitzer de Viena, para los niños damnificados por la Primera Guerra Mundial. En las navidades de 1942, una selección de la antigua colección de la duquesa de Parcent, propiedad ya entonces de su hija la princesa de Hohenlohe, fue expuesta en la Biblioteca Nacional de Madrid por la Sociedad Española de Amigos del Arte [fig. 4]. Instalación que corrió a cargo del arquitecto Feduchi, con su ayudante Lafuente y la comisión compuesta por el marqués de Valdeiglesias, Oña, Asúa, Sánchez Cantón y Cortés, asistidos por el marqués de Moret. De las entonces 237 figuras de la colección de la princesa de Hohenlohe, se seleccionaron las necesarias para montar un nacimiento proporcionado a las dimensiones de la sala. Fue expuesto de nuevo en las navidades de 1950 en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Parte de las figuras de este espléndido conjunto, fueron compradas el 26 de mayo de 1979 por los hermanos Carmelo y Emilio García de Castro Márquez en la subasta de bienes del palacio del Quexigal, propiedad de los príncipes de Hohenlohe¹⁶.

El marqués de Lozoya contó también entre sus colecciones con una cabalgata de Reyes Magos, que se decía entonces que había pertenecido al *Belén del Príncipe*, y que fue expuesta al menos en la Navidad de 1950 en el Museo Nacional de Artes Decorativas¹⁷.

A lo largo del siglo xx, todavía vigente entre la Corona y la alta sociedad española el gusto por el belén napolitano, llegaron al país tres importantes conjuntos de figuras dieciochescas adquiridos directamente en Italia. Como el belén de la familia Pérez Olaguer, que don Francisco Pérez de Olaguer incrementó notablemente durante su estancia en Roma, llegando a la cifra de 307 figuras. Conjunto que a su regreso a Barcelona en 1941 instaló en el palacete Pérez-Zamanillo y que en 1957 fue trasladado por su hija doña Francisca Pérez de Olaguer Angelón a la ciudad de Cincinnati, en el estado americano de Ohio.

¹⁴ SÁNCHEZ, p. 3.

¹⁵ TOVAR, p. 187.

¹⁶ GARCÍA DE CASTRO, «Historia...», pp. 11-25.

¹⁷ FERRANDIS, p. 68, lám. 23.



Fig. 3. Belén napolitano, siglo XVIII, Antigua Colección de la Casa Ducal de Medinaceli, paradero desconocido.
Fotografía: La Ilustración Española y Americana.

Belén que finalmente regresaría a España en el año 2001, al ser comprado por el Estado español con destino al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, hoy Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

En los años cincuenta del siglo xx don Félix Alfaro Fournier, director de la empresa vitoriana de naipes Heraclio Fournier, adquirió en Italia un belén napolitano formado por cincuenta y seis figuras, que donó a la Diputación de Álava. Belén que desde ese momento pasó a integrar las colecciones del Museo de Bellas Artes de Vitoria, hasta el año 2003 en que fue instalado en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria.

El conjunto napolitano más sobresaliente conservado en España es, sin lugar a dudas, el de la Fundación Bartolomé March de Palma (Mallorca) [fig. 5]. Adquirido en Italia por don Bartolomé March Servera en los años setenta del siglo xx, englobando parte de las figuras del *presepe* que había pertenecido a los duques Gatti Farina¹⁸. Compuesto por 322 figuras humanas, 132 mamíferos, 66 aves y más de 500 *finimenti* de los mejores artífices del siglo xviii, como Giuseppe Sanmartino, Gori, Antonio Vaccaro, Lorenzo Mosca, Francesco Gallo, Francisco di Nardo, Vasallo y Domenico di Nardo. Calidad extrema que llevaría al Consell Insular de Mallorca a declararlo BIC por resolución del 24 de abril de 2003¹⁹.

Entre las muy numerosas colecciones públicas españolas destacan la del Museu Frederic Marès de Barcelona, que conserva un interesante conjunto de figuras napolitanas dieciochescas aún pendiente de estudio, o la del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, parte de cuyas figuras fueron reunidas para el Museo por el cónsul de España en Nápoles, el señor Ponce de León. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla conserva por depósito estatal de 1973, procedentes del Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, dos figuras napolitanas, carentes de la indumentaria original, de la antigua Colección Orleans.

A finales del siglo xx se produjeron dos importantes compras estatales. En 1986 el Estado compró a don Nicolás Sospedra González la antigua Colección Juncadella, compuesta por sesenta y dos figuras, parte de las mismas procedentes del *Belén del Príncipe*, que se destinaron al Museo Nacional de Artes Decorativas, que a su vez depositó parte de las piezas en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid²⁰. En 1996 el Estado compró el magnífico belén de los hermanos Carmelo y Emilio García de Castro Márquez con destino al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, formado por 620 piezas, parte de las cuales pertenecieron al *Belén del Príncipe* y al del infante don Gabriel.

Ya a fines del siglo xx, destacamos la donación en 1996 de tres figuras napolitanas dieciochescas a la Asociación de Belenistas de Guipúzcoa, así como el belén

¹⁸ ARBETETA, «El Belén Napolitano...», pp. 192-239.

¹⁹ BOE, núm. 133, 2003, pp. 21.806 y 21.807.

²⁰ ARBETETA, *Belenes...*, pp. 18 y 19, y GARCÍA, sin paginar.



Fig. 4. *Pastor napolitano*, siglo XVIII, Antigua Colección de la Princesa de Hohenlohe.
Fotografía: Sociedad Española de Amigos del Arte.

de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Prendimiento y Nuestra Señora del Rosario de Linares (Jaén), adquirido a los herederos de don Mario Gutiérrez Ortega. Conjunto, reunido en su castillo de Tobaruela (Jaén), muy dispar en cuanto a calidad, del que desconocemos el origen de cada una de las piezas.

En el siglo actual, vuelven a destacar las compras efectuadas por las instituciones públicas. En el año 2002 el Ministerio de Cultura adquirió en pública subasta en la Sala Retiro de Caja Madrid un conjunto napolitano compuesto por veintinueve figuras con destino al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» de Valencia. La última incorporación de un belén napolitano a las colecciones públicas españolas se debe al Ayuntamiento de Madrid, que en el año 2004 compró también en la Sala Retiro de Caja Madrid²¹ otro conjunto para el Museo Municipal, hoy Museo de Historia. Nacimiento compuesto por cincuenta y una figuras humanas y de animales, alguna de las cuales se atribuyen a Giuseppe Sanmartino, Francesco Celebrano, Lorenzo Mosca y los hermanos Vasallo²².

El Instituto Bíblico y Oriental de León custodia desde la Navidad del año 2007 el conocido como Belén Antonovich, por ser propiedad del coleccionista e historiador don Francisco Antonovich, formado por unas trescientas piezas.

Muy numerosas son las figuras dieciochescas que se conservan en colecciones particulares españolas, como el belén expuesto en la Navidad de 1950 en el Museo Nacional de Artes Decorativas propiedad de don Genaro Xavier Vallejos²³ o el misterio presentado en la Navidad de 1987 en la exposición del Museo Nacional de Escultura de Valladolid²⁴. El nacimiento de don Rafael Munoa, fechado a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX, con una extraña escenografía²⁵. El belén, formado por diecisiete figuras, de la familia Cruz Fernández de Madrid, procedente de un extenso belén de Logroño. La Colección del marqués de Aycinena, procurada a su padre, embajador de España ante la Santa Sede, por el cónsul en Nápoles Ponce de León. O el adquirido por un particular de Alcobendas (Madrid), en la Navidad del año 2005 en la Sala Retiro de Caja Madrid²⁶, compuesto por cincuenta y dos figuras, parte de las cuales aparecieron reproducidas en la Navidad de 1959 en la revista *Villa de Madrid*²⁷ sin indicar a su entonces propietario. La colección particular española más importante en la actualidad vuelve a ser el belén reunido por los hermanos García de Castro Márquez en su domicilio madrileño.

²¹ *Subasta Extraordinaria 18 y 19 de octubre de 2004*, Madrid, Sala Retiro, 2004.

²² CASTRO, FERNÁNDEZ Y TUDA, pp. 192 y 193.

²³ FERRANDIS, p. 68, lám. 28.

²⁴ GARCÍA, sin paginar.

²⁵ MUNOA, pp. 16-21.

²⁶ *Subasta Extraordinaria 13, 14 y 15 de diciembre de 2005*, Madrid, Sala Retiro, 2005.

²⁷ *Villa de Madrid*, núm. 11, 1959.



Fig. 5. *Belén napolitano*, siglo XVIII, Palma (Mallorca), Fundación Bartolomé March. Fotografía: Ángel Peña Martín.

Finalizamos este rápido recorrido por los belenes napolitanos en España con un nacimiento modelado en este caso en cera. Se trata del escaparate de la *Sagrada Familia* de la catedral de Jaén, fechado en la segunda mitad del siglo XVIII, en el que aparecen la Sagrada Familia junto a Santa Ana y San Joaquín, rematado por un rompimiento de gloria con el Padre Eterno y el Espíritu Santo. Grupo que fue repolicromado a finales del siglo XIX o comienzos del XX por el pintor local Pedro Rodríguez de la Torre.

El gusto de la Corona española, y por imitación de la nobleza, por el belén napolitano hizo que se importaran gran cantidad de conjuntos procedentes de Nápoles, lo que en cierta manera frenó, sin lugar a dudas, la producción propia. A pesar de ello, se realizaron grandes obras como el belén encargado hacia 1776 por el aristócrata murciano don Jesualdo Riquelme y Fontes a Francisco Salzillo, con destino a los salones del palacio que la familia poseía en Murcia. Trabajo que le ocuparía hasta 1783 y que completaría tras su muerte su discípulo Roque López entre 1783 y 1798. Salzillo creó un belén netamente español, conceptualmente contrapuesto a los belenes napolitanos.

Y aunque en la actualidad pudiera parecernos sorprendente, muchos belenes napolitanos, como los del infante don Luis o el propio príncipe de Asturias, ya por aquel entonces rey Carlos IV, fueron completados con figuras realizadas por escultores españoles. Así, para el *Belén del Príncipe* se encargaron algunas figuras en la corte, se adquirieron piezas a otros propietarios españoles y en los talleres del escultor de cámara Arce se policromaron cientos de figuras para el belén real²⁸. Incluso de Génova vinieron cien pastores a finales del siglo XVIII, de los que solo se conservan en el Palacio Real cinco atribuidos al taller del escultor Pasquale Navone²⁹. En 1787 José Esteve Bonet recibió el encargo de realizar un marinero y una marinera con destino al belén real. A partir de aquella fecha, varios años de su vida, junto a un equipo de diez hombres, los pasó produciendo escenas costumbristas valencianas para el gran belén de palacio³⁰, como los grupos típicos valencianos denominados «bambochadas», que incluían tipos de Jijona, Sueca, Nules, la matanza del cerdo, un datilero, un grupo del baile en la huerta con tres parejas, músicos, alcalde y alcaldesa, la torratera, etc. Parte de estas figuras se conservan en la actualidad en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, procedentes de la antigua Colección Juncadella, identificadas por Arbeteta Mira. Entre 1789 y 1794 José Ginés realizó la adoración de los pastores y el conjunto de la Degollación de los Inocentes para Carlos IV, como complemento al conjunto del *Belén del Príncipe*. Estas piezas finalmente ingresarían en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San

²⁸ ARBETETA, *El Belén tradicional...*, pp. 86-91.

²⁹ SOMMARIVA, pp. 222-232.

³⁰ ARBETETA, «Probablemente José Esteve...», pp. 177 y 178.

Fernando de Madrid en 1837, provenientes del secuestro de bienes del infante don Carlos María Isidro, a excepción de un grupo que se conserva en el Museo Frederic Marès de Barcelona. En la sacristía del Palacio Real de Madrid, se conservan también ocho grupos de la Matanza de los Inocentes, entre los que se halla la figura del rey Herodes, fechados hacia 1800 y cuya factura Herrero Sanz relaciona con Ginés³¹.

El infante don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio también encargó a sus escultores de cámara que completasen la Natividad que había recibido de su hermano Carlos cuando este era rey de Nápoles. Así, José Moreda, escultor de cámara de Su Alteza desde el 10 de mayo de 1752, realizó 112 figuras de barro cocido policromado y Juan Cháez, que entró al servicio del infante como su escultor de cámara el 9 de diciembre de 1783, realizó seis figuras, cuyo paradero se desconoce tras la almoneda de los bienes del infante³².

E incluso en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se dispuso como misterio del belén napolitano donado por la duquesa de Béjar en 1730, un grupo de finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, de escuela andaluza, que en la última restauración del conjunto fue eliminado por pertenecer «a un estilo y cronología diferentes»³³.

A modo de breve conclusión, decir que son muchos los belenes dispersados e incluso desaparecidos, de los que apenas restan noticias, lo que nos impide llevar a cabo una historia completa sobre el belén en España. En cuanto al belén napolitano en nuestro país, esperamos haber contribuido, con esta breve exposición, a clarificar el papel desempeñado en realidad por el monarca Carlos III en la difusión de un nuevo modelo de nacimiento, el belén cortesano, en la que, sin duda, influyó su gusto personal por esta manifestación navideña.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA I GIL, Santiago, GARCÍA DE CASTRO MÁRQUEZ, Carmelo y GARCÍA DE CASTRO MÁRQUEZ, Emilio, *El Belén. Expresión de un Arte Colectivo*, Barcelona, Lunweg Editores, 2001.
- ARBETETA MIRA, Letizia, *Belenes en el Museo Nacional de Artes Decorativas*, Zamora, Caja España. Obra Cultural, 1991.
- , «Escuela Napolitana. Misterio, Reyes, ángeles y pastores», *El Belén. Historia, tradición y actualidad*, Madrid, ALINCO, S. A. Aura Comunicación, 1992, p. 177.
- , «Probablemente José Esteve. Tres figuras», *El Belén. Historia, tradición y actualidad*, Madrid, ALINCO, S. A. Aura Comunicación, 1992, pp. 177 y 178.

³¹ HERRERO, «Ocho grupos...», p. 44.

³² DOMÍNGUEZ-FUENTES, pp. 95-102.

³³ GARCÍA SANZ, pp. 47 y 48.

- , *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid - Museos Municipales, 1996.
- , *Oro, Incienso y Mirra. Los Belenes en España*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.
- , *Ya vienen los Reyes. Belenes en Castilla y León*, Salamanca, Junta de Castilla y León - Fundación Siglo, 2001.
- , «El Belén Napolitano. Su montaje, sus autores, su contenido», *Palau March Museu*, Barcelona, Fundación Bartolomé March, 2003, pp. 192-239.
- , *El Belén tradicional en Valencia*, Valencia, Universitat Politècnica de València - Excmo. Diputación Provincial de Valencia, 2007.
- , «Los Belenes en el mundo», *Belenes del mundo. Colección Basanta-Reyes*, Salamanca, Caja Duero, 2008, pp. 10-49.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, «Figuras de Belén», *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*, Madrid, Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación - Caja Inmaculada, 2005, pp. 160-163.
- , «Figuras de Belén», *Museo Nacional de Escultura. La escala reducida*, Valladolid, Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación - Diputación de Valladolid, 2008, pp. 48 y 49.
- AZCUE BREA, Leticia, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y Estudio)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- BARRAGÁN JOSÉ, Montserrat y LIMÓN DELGADO, Antonio, *25 años (1973-1998). Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1998.
- BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto, «Belenes en España», *Arte en el Belén*, Madrid, Fundación Santillana, 2002, pp. 21-46.
- BEGOÑA, Ana de, BERIAIN, María Jesús y MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas, *Museo de Bellas Artes de Álava Vitoria-Gasteiz*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1982.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal, «Francisco Salzillo. La génesis del belén español», *Il Presepio di Salzillo. Fantasia Hispánica di Natale*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura - Región de Murcia - Caja Murcia, 1999, pp. 139-145.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal y GÓMEZ RUEDA, Isabel, «Belén y pesebre. Donde Dios da su bendición», *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia - SECC - Ayuntamiento de Murcia - Fundación Cajamurcia, 2007, pp. 334-345.
- CASTRO PUENTE, Ana de, FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Carmen Priego y TUDA RODRÍGUEZ, Isabel, *Museos de Madrid. Historia. Adquisiciones 2003-2006*, Salamanca, Ayuntamiento de Madrid, 2007.
- CATELLO, Elio, «El Belén Napolitano entre Nápoles y España», *El Belén Napolitano. El arte del Belén entre Nápoles y España*, Salamanca, Caja Duero, 2007, pp. 10-19.
- CATELLO, Roberta, «Colecciones belenísticas y coleccionismo privado desde Nápoles a España», *El Belén Napolitano. El arte del Belén entre Nápoles y España*, Salamanca, Caja Duero, 2007, pp. 33-39.

- CAUSA, Raffaello, «El belén cortesano», *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Exposiciones, 1990, pp. 295-298.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel y CASAMAR, Manuel, *Museo de Arte Sacro Clarisas de Monforte de Lemos*, Madrid, Caja de Ahorros de Galicia, 1980.
- DELIBES DE CASTRO, Germán, PÉREZ RODRÍGUEZ-ARAGÓN, Fernando y WATTENBERG GARCÍA, Eloísa, *Museo de Valladolid. Colecciones*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1997.
- DOMÍNGUEZ-FUENTES, Sophie, «La influencia del presepe napolitano en la corte española: el Belén del Infante Don Luis», *Goya*, 311, 2006, p. 95-102.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Rosario, «El Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura», *El Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura*, Madrid, Museo Nacional de Escultura, 2000, pp. 27-46.
- FERRANDIS, Pilar, *Nacimientos. Exposición celebrada en el Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1951.
- FUSTER PÉREZ, Joaquín, José Ginés. *Escultor de Cámara Honorario de Carlos IV. Primer Escultor de Cámara de Fernando VII. (1768-1823)*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1980.
- GARCÍA DE CASTRO MÁRQUEZ, Emilio, «El Pesebre Napolitano», *Goya*, 217-218, 1990, pp. 57-64.
- , «El Belén Napolitano», *Historia y Vida*, 285, 1991, pp. 90-99.
- , «Historia de una colección: el Belén napolitano de los hermanos Emilio y Carmelo García de Castro Márquez», *El Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura*, Madrid, Museo Nacional de Escultura, 2000, pp. 11-25.
- , *El Belén napolitano en el siglo XVIII, como una altísima manifestación de arte y cultura. Su origen, historia, leyenda y desaparición [...]*, Madrid, Real Academia de Doctores de España, 2009.
- GARCÍA SANZ, Ana, «Misterio», *Navidad en Palacio. Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1998, pp. 47 y 48.
- GARCÍA WATTENBERG, Eloísa, *Figuras de Nacimiento*, Valladolid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.
- GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, «El Belén de Medinaceli», *ABC*, Sevilla, 2 de enero de 1966, p. 31.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos, «Sagrada Familia», *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008, pp. 340 y 341.
- HERRERO SANZ, María Jesús, «El Belén del Príncipe en el Palacio Real de Madrid: origen, desarrollo y actualidad», *Navidad en Palacio. Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1998, pp. 27-35.
- , «Ocho grupos de La Matanza de los Inocentes», *Navidad en Palacio. Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1998, p. 44.

- , «El Belén del Príncipe», *Navidad en Palacio. Belenes napolitanos*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999, pp. 26-32.
- , «Nacimiento para recreo de SM. y A. en el Palacio Real de Madrid», *Navidad en Palacio. El Verbo se hizo Hombre*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2001, pp. 30-40.
- , «La estética belenística en la creación artística del siglo XVIII: el belén cortesano. Belén del Príncipe», *Belén*, 22, 2003, pp. 33-40.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio, *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos Institución «Alfonso El Magnánimo». Diputación Provincial de Valencia - Patronato José María Cuadrado. CSIC, 1971.
- JUNQUERA, Paulina, «Belenes monásticos del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, 18, 1968, pp. 24-36.
- LLOMPART, Gabriel, «El belén cuatrocentista del Hospital Provincial de Palma de Mallorca», *RDTP*, 19, 1963, pp. 361-370.
- , «El Belén mallorquín (siglos XV-XX) (Una aportación a la morfología de la piedad popular)», *I CNACP*, Zaragoza, 1969, pp. 529-535.
- , *El Nacimiento. La historia del Nacimiento en Mallorca, isla de Europa*, Barcelona, Compañía Roca-Radiadores, S. A., 1981.
- , «La raigambre italiana de los “Nacimientos” de Baleares anteriores al barroco napolitano», *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori*, Salamanca, Instituto Español de Cultura, 1984, pp. 301-305.
- LLOMPART, Gabriel y SÁNCHEZ CUENCA, Ramón, *Belén Monumental Napolitano. Siglo XVIII. Fundación Bartolomé March Servera*, Barcelona, Escudo de Oro, 1991.
- LORENZO, Rosa María, «Un Belén napolitano del siglo XVII en el convento de las Madres Agustinas Recoletas», *El Belén Napolitano. El arte del Belén entre Nápoles y España*, Salamanca, Caja Duero, 2007, pp. 116 y 117.
- MADRUGA REAL, Ángela, «El Belén de Monterrey», *Bellas Artes*, 54, 1976, pp. 13-18.
- , *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1984.
- , «Espiritualidad, trabajo y ocio en la casita de Nazaret: El Belén de las Agustinas de Monterrey en Salamanca», *Belén*, 25, 2006, pp. 21-30.
- MANCINI, Franco, *Il Presepe Napoletano*, Napoli, Società Editrice Napolitana, 1983.
- MOISÉS GARCÍA, Carlos y BELDA NAVARRO, Cristóbal, *El Belén de Salzillo. La Navidad en Murcia*, Murcia, Caja Murcia - Darana, 1998.
- MUNOA, Rafael, «Los belenes en el recuerdo», *Antiquaria*, 46, 1987, pp. 16-21.
- PARDO CANALÍS, Enrique, «José Ginés y los grupos de la degollación de los inocentes», *Goya*, 42, 1961, pp. 408-412.
- PÉREZ-CUADRADO, Juan, *Asociación Belenista de Guipuzkoa 1947-1997. 50 Aniversario*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1997.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Nacimiento para las Navidades de 1942*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1942.

- SOMMARIVA, Giulio, «Cien “pastores” genoveses para el *Nacimiento* del Príncipe Carlos de Borbón», *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, S. L. - Fundación Carolina, 2004, pp. 222-232.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, *El Palacio Parcent. Sede del Ministerio de Justicia e Interior*, Madrid, Ministerio de Justicia e Interior, 1995.
- URREA, Jesús, *Carlos III en Italia. Itinerario italiano de un monarca español 1731-1759*, Madrid, Museo del Prado, 1989.
- , «... Y la colección se hizo Museo», *El Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura*, Madrid, Museo Nacional de Escultura, 2000, pp. 5-9.
- VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel, «La estética del belén napolitano», *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, 33, 2002, pp. 107-125.
- VÁZQUEZ GESTAL, Pablo, «Carlos III e Italia», *Carlos III y su época. La monarquía ilustrada*, Barcelona, Carroggio, S. A. de Ediciones, 2003, pp. 66-89.
- VV.AA., *La Navidad en el Arte (siglos XVI al XIX)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1989.
- , *Museu Marés*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1979.
- , *Navidad en Caja Segovia*, Segovia, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2001.

CONSIDERACIONES SOBRE EL GUSTO BARROCO Y LAS SEÑALES ACADÉMICAS EN LA ARQUITECTURA TARRACONENSE DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XVIII

ANNA ISABEL SERRA MASDEU
Universitat Rovira i Virgili de Tarragona

INTRODUCCIÓN

En los últimos años del siglo XVIII en las tierras de la archidiócesis de Tarragona los arquitectos y maestros de casas que alzaban edificios parroquiales tenían algunos dilemas con el uso de un repertorio de elementos estéticos que acariciaban modas artísticas establecidas, como si fuesen leyes imperecederas, y otros que presagiaban que la realidad artística les obligaba a dejar atrás su imaginario artístico ya que debía realizar mudanzas forzosas¹.

En el escenario de la construcción de las iglesias parroquiales de la zona tarraconense se mezclaron una serie de condicionantes que unían un complejo entramado en el que actuaban actores muy diversos. Todos estos actores se convirtieron en protagonistas principales arquitectónicos que los profesionales de esta disciplina artística tuvieron que encajar en su pensamiento creativo. Estos artistas son tremendamente interesantes puesto que todos dejaron inscrita su voz en la estética de los edificios religiosos. El peso de la tradición y de la moda barroca, la formación de cada profesional que dibujaba los planos o incluso el sentimiento del alma popular de cada municipio cruzaron sus objetivos en ese tipo de monumentos. Con todos estos factores el final del arte del siglo XVIII es un mosaico de diversas tendencias y de influencias inseparables, bien visibles en el conjunto de edificios parroquiales.

LOS PROFESIONALES DE LA CONSTRUCCIÓN Y SUS CONDICIONANTES ESTÉTICOS

Los profesionales que participaban en el diseño de los planos, en las convocatorias de las subastas, en la posterior ejecución de los contratos o en los debates para escoger el mejor emplazamiento para una iglesia tenían diferentes ámbitos de formación y obviamente dejarían su personal huella en ellos.

¹ Este artículo forma parte del grupo de investigación HAR2009-14149-CO2-01.

Normalmente los consejos de los municipios o los párrocos estaban habituados a trabajar con quien confiaban, es decir, con los maestros de obras que resolvían los problemas surgidos en los edificios religiosos. Incluso ellos los preferían a otros maestros foráneos.

Pero en esas últimas décadas otros profesionales, dedicados al mundo de la arquitectura, realizaron varias intervenciones en la construcción de edificios parroquiales. Como era costumbre algunos monjes erigían los edificios religiosos de sus órdenes aunque también eran requeridos, por su gran bagaje cultural, en la resolución de ciertos problemas constructivos de las iglesias parroquiales como fra Jeroni de Vilabertran, que tuvo que acudir a la obra de la iglesia parroquial de Sant Martí de Vilallonga del Camp.

En el paisaje constructivo religioso de la zona tarraconense hay que añadir también la obra, muy reducida en este caso, de algún ingeniero, como Manuel Bartolomé Reynaud, que diseñó la capilla de San Magín de Tarragona en 1784. Si los frailes fabriqueros respetaron y promocionaron el legado barroco, los ingenieros militares aportaban una mirada totalmente contraria a la estética vigente, mucho más práctica, sobria y fría que el estilo artístico convencional de esas últimas décadas. En este contexto llegó a la archidiócesis de Tarragona Josep Prat, un profesional barcelonés formado inicialmente en el gremio de maestros de casas de Barcelona, seguramente en la Escuela de Cordelles de Barcelona, y se formó con diversos ingenieros que le abrieron muchas puertas al uso y a secretos de su práctica. Fue reclamado en la catedral de Tarragona como arquitecto de reconocido prestigio mientras se hallaba con su regimiento en Reus. Con la obra de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona crecería su fama y su bagaje; acabaría sus días en la isla de León en 1788 trabajando en nuevos proyectos vinculados con la ingeniería militar. El imaginario cultural de este barcelonés era, como se puede adivinar, un poco heterodoxo y empezó, vistos sus maestros y compañeros de trabajo, un viraje hacia el clasicismo más riguroso y funcional. Aun así este golpe de timón no seguía un derrotero con una línea de continuidad clara; en algunas de sus obras, como ahora se verá, Prat no rechazaba la moda barroca o la incorporación de detalles puramente rococó en sus obras. Él entendió que la realidad creativa del momento no era única sino plural, a pesar de que él era arquitecto académico de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, si bien él proclamaba que con sus obras y con el compromiso adquirido con la institución madrileña había ciertas situaciones en las que se tenían que desbloquear las enseñanzas artísticas que presagiaban un futuro creativo lejos de las corporaciones que incubaron y proyectaron el arte barroco.

En esa misma capital otro arquitecto, Joan Antoni Rovira, consiguió todos los honores del momento (arquitecto de mérito) gracias a su talento y la aplicación del mismo en diversos tipos de construcciones. La Academia de Bellas Artes de San Fernando le reconocería su trayectoria profesional poco antes de morir

gracias a una obra de ingeniería que resolvería la traída de aguas a la ciudad de Tarragona. Por el camino, hasta el dibujo del plano de esta empresa hidráulica, Rovira había usado y proyectado obras siguiendo los criterios estéticos barrocos. Pero en más de una ocasión Rovira sería consciente de que en arquitectura habían prescrito los códigos que él y sus compañeros de trabajo conocían a la perfección; en la iglesia de Santa María de Vallmoll el arquitecto dejaría de ser barroco para ser sintético y clásico. Sabía perfectamente que en los años en los que vivió sus decisiones formaban parte de un cruce de caminos estéticos trazados por obligación, no por convencimiento.

¿TEMPLOS PARROQUIALES BARROCOS O ACADÉMICOS O SÍMBOLOS DE LA SÍNTESIS ESTÉTICA DEL FINAL DE UN SIGLO?

Para plasmar el itinerario del gusto de los constructores de la archidiócesis tarraconense de finales del siglo XVIII se puede realizar un recorrido por diversos edificios parroquiales construidos por esos artífices. El primer edificio escogido es el de Sant Bertomeu, cuya planta dibujó Josep Prat.

El arquitecto Josep Prat participó, de momento, en el dibujo de cinco fábricas parroquiales, la de Pradell de la Teixeta, Passanant, el Catllar, Alió y Vinyols. De otras fábricas alzó tan solo los planos sin que se llegasen a construir los edificios correspondientes, como la futura iglesia de Tamarit.

En 1764 Prat hizo la traza de la iglesia de Alió; destaca la nave principal con dos laterales separadas por pilares e intercomunicadas. La simplicidad de líneas usadas en la línea del arquitrabe del interior indica que para llegar a la síntesis del clasicismo Prat tenía que saber mucho del arte barroco; para hablar un lenguaje era necesario dominar otros. Prat reunió en el edificio la mirada de un hombre formado en la Academia Militar de Matemáticas de Barcelona, cuyos alumnos anteponían la razón, la economía, la funcionalidad de cualquier obra a la estética y estudiaban detalladamente los gastos que generaban las grandes empresas constructivas.

La iglesia parroquial de Santa Catalina de Vinyols y els Arcs parece que se acabó en 1778; el arquitecto está datado en esta construcción en el año 1762. Todavía hoy no sabemos quién dibujó los primeros planos de la obra, aunque hay toda una serie de detalles que la hacen muy próxima a la iglesia parroquial de la Assumpta de les Borges del Camp. Un documento nos recuerda que aquí trabajó Pere Joan Llagostera, maestro de casas de Reus, mientras que en las Borges trabajó Josep Llagostera, que construyó la iglesia de Riba-roja². Tanto en la iglesia de las Borges como en la de Vinyols se incluyen un conjunto de elementos rococó y barrocos reivindicados por el dibujo de su planta [fig. 1].

² CABRÉ, 1989, p. 24.



Fig. 1. Interior de la iglesia de Santa Caterina de Vinyols i els Arcs (Baix Camp). Foto: A. I. Serra.

El modelo de esta planta bebe directamente de un modelo: la catedral nueva de Lérida, que tuvo su influencia en las de Mont-roig del Camp o la del Pla de Santa Maria, entre muchas otras. Vista la formación y cultura de Prat, cuesta librarle la paternidad de esa obra especialmente por los detalles ornamentales de su fachada que le acercan a una práctica más popular, cercana a la manera de ser de los constructores de la archidiócesis. En el presbiterio, por encima del altar una venera cierra esta parte del edificio; fue una solución común a muchos edificios religiosos de esa zona (se halla en la iglesia del Vendrell, Barberà de la Conca, Omells de Na Gaia, Solivella). El esqueleto interior responde a una elegancia y una presencia poco usual en las tierras tarraconenses [fig. 2].

En Barberà de la Conca, después de que su iglesia mostrase ruina en 1776 el año siguiente se buscaba el emplazamiento de su sucesora. El coste de la nueva parroquial proyectada ascendía a 10.064 libras³. En 1785 los maestros de obras Francisco y Bernardo Tomás levantaron un plano de la iglesia compuesta de una nave con capillas en los laterales, crucero, capilla mayor, sacristía y campanario al lado del evangelio. En 1789 la iglesia estaba en mal estado aún, llegarían otros informes posteriormente. En 1791 la Academia de Bellas Artes de San Fernando no encontró propicios los planos que analizaron para la iglesia de Barberà. Un año después, el 7 de mayo de 1792, un maestro de casas, Pomés, había realizado ya el plano correspondiente. Es decir, si la Academia había avisado a los de Barberà que se tenían que poner en contacto con el académico Simón Ferrer, los habitantes de Barberà lo hicieron con un maestro

³ CADIÑANOS, 2005, p. 130.



Fig. 2. Interior de la Iglesia de San Bartolomé de Alió (Alt Camp). Foto: A. I. Serra.

de obras. Los fieles decidieron sobre el gusto que querían. La Academia insistiría con la elección de académicos que se encontrasen más cerca de esa futura obra; los titubeos de la misma con la elección adecuada de sus arquitectos demoraría todavía más la elección del técnico adecuado. Si en 1776 se hablaba del inicio de las obras, en 1794 la Academia no tenía al profesional acertado. Mientras por Barberà, las obras, sin que la Academia lo supiese, iban siguiendo su proceso; en 1792 un fraile preparaba los planos del campanario y la portada del templo. Conocemos los planos de Bosch para la iglesia totalmente academicistas: nave central, dos laterales con tribunas en el primer piso, cruce-ro con cúpula y un camarín. Fachada con frontón triangular, rosetón y un nuevo frontón que cerraba la composición y un solo campanario.

La presencia de todos estos maestros conduce inevitablemente a una justificada diversidad estética y práctica frente a los deseos unificadores de la Academia. Pensamos en una obra nacida de varias manos y pensamientos, y por tanto compleja. En 1794 todavía no se había resuelto el tema de los planos pero la iglesia se bendecía en 1796⁴. La Academia, cansada de tantos trámites burocráticos, preguntó al párroco de Barberà cómo estaban las cosas, a lo que este le respondió que no se preocupasen puesto que no tenían dinero para continuar

⁴ FUGUET, 1978, p. 100.

las obras⁵. En Barberà el fraile fabriquero realizó una fachada parecida a las de Blancafort (1793-1804), el Pla de Santa Maria (1772), Rocafort de Queralt (1793)⁶, tipologías visibles en tierras de Lérida o hacia el Maestrazgo. El gusto académico no habría aceptado las fachadas telón que forman parte de un tipismo local aplicado a lo largo de un siglo y eran fruto de variaciones de grabados⁷.

Este complejo proceso no se puede generalizar puesto que no fue igual en las iglesias de les Borges del Camp o de Vinyols, despreocupadas totalmente de los aires más académicos. Por lo tanto, es difícil hablar de una unidad o avance común hacia la pérdida del legado artístico barroco. Los constructores de ese momento apostaron por las dos prácticas indistintamente, intercalándolas.

El frontispicio es totalmente barroco; el conjunto avanza unos noventa centímetros. El cuerpo más bajo lo configuran dos pedestales que sostienen dos columnas estriadas sin capiteles acabadas con dados y bolas. Detrás de las columnas hay pilastras adosadas, que tienen colocadas tangencialmente unas molduras curvadas que amplían la presencia del portal. A los pedestales se les aplicaron rombos y casetones. Por encima, una hornacina con una mandorla.

La iglesia parroquial de Sant Martí de Vilallonga del Camp exhibe una fachada de una belleza inusitada en las tierras tarraconenses: muestra el uso de columnas gigantescas con un claro referente palladiano soportando un frontón triangular incrustado en una fachada de piedra [fig. 3]. Anteriormente a la actual parroquial existía una iglesia del siglo XIII incapaz de alojar a toda la población del lugar. En Vilallonga siguieron, a partir de 1795, todos los pasos hasta llegar a la Academia y que ella dirigiese la génesis del edificio desde el primer sillar. Después de que la Academia buscase al académico más cercano, la elección recayó de manera accidental en el académico José Miguel de Toraya; antes se propusieron Andreu Bosch y Simó Ferrer. Si las obras empezaron en 1795, tres años antes ya había comenzado el carteo con Madrid. El académico reconoció que la clave de su trabajo consistía en la economía, la sabiduría de los ideólogos y directores de las obras y la seguridad de los beneficiarios que disfrutarían de los monumentos. Antes los de Vilallonga buscaron la ayuda de los maestros de obras más importantes del momento, Joan Antoni Rovira y José Miralles. Este último, constructor de esta obra, a pesar de todo lo que suponía la Academia en esos complicados momentos, se adaptó a las exigencias de la moda vigente. Él y otros maestros no dieron la espalda al gusto impuesto, lo fueron aceptando aunque fue por obligación. Gusto que también apoyaba el arzobispo y que, por lo tanto, debía seguir su camino. San Martín influyó en obras como la capilla del Santísimo de la iglesia de la Asunción de Alcover o

⁵ AASF. 3/85, 5 de octubre de 1794, f. 302r.

⁶ CADIÑANOS, 2005, p. 139.

⁷ ARRANZ, 1991, p. 64.



Fig. 3. Detalle de la fachada de la iglesia parroquial de San Martín de Vilallonga del Camp (Tarragonès).
Foto: A. I. Serra.

sentaría las bases para aplicar un clasicismo, bien entrado ya el siglo XIX, en las parroquiales de Vilabella o Rodonyà. La iglesia de Vilallonga también sentaría un precedente estético, por ejemplo los planos de esta iglesia se usaron para crear los del templo de San Miguel de Montroig del Camp. Seguramente los maestros de obras implicados en ese escenario entendieron rápidamente que a la Academia también se la podía engañar usando sus propias reglas.

CONCLUSIONES

Muchos de los contratos de los edificios parroquiales que conocemos no anotan quién hizo los planos de cada monumento. De saber esta información tendríamos grandes sorpresas, ya que podríamos ver cómo los arquitectos y maestros de obras (más conocidos como maestros de casas en la zona catalana) debían amoldarse al gusto de los comitentes que les encargaban sus obras. Aun sabiendo que los arzobispos, las autoridades o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dirigían y encauzaban el pensamiento artístico hacia una dirección obligatoria, era imposible dejar atrás el legado y el imaginario cultural usado durante décadas. Los clientes, los fieles, los comitentes, los artesanos, hechos difíciles de evaluar (pero reales) como las rivalidades entre los núcleos que alzaban estos edificios, el gusto de las personas que participaban en estas construcciones, todos ellos sabiendo que se hallaban en un segundo nivel de opinión y de utilización de sus recursos, consiguieron, en algunos momentos, dar una continuidad al pensamiento estético que tenían interiorizado haciendo

oídos sordos a las autoridades que querían manipular sus ideales estéticos. Los detalles estéticos que correspondían a una manera de querer sentir y vivir el arte de finales del siglo XVIII perecieron lentamente no por agotamiento, sino por exclusión.

E incluso el sentimiento de identidad de cada pueblo crecía al acariciar la moda que ellos conocían y admiraban en sus edificios. Las décadas de finales del siglo XVIII se volvieron ambiguas para el imaginario de sus artífices y el imaginario de los usuarios de esos monumentos.

Estas iglesias son los últimos cantos de cisne que evidenciaban su difícil posición en una encrucijada de caminos en la que se generó un debate silencioso que no podía levantar su voz, puesto que la entrada del siglo XIX tenía otras reglas forjadas a finales del siglo anterior. Todos los senderos llevaban a la síntesis académica.

Los informes que solicitaban a Prat o Rovira sobre cuestiones relacionadas con el gusto sino que se les pagaba por sus conocimientos y capacidad de resolución y seguramente se les pedía su opinión sobre la manera propia y particular de construir en las tierras de la archidiócesis tarraconense. Además fueron los arquitectos y maestros de obras los que hicieron que hoy día veamos que en ciertos lugares hay una coherencia constructiva siguiendo unos criterios geográficos.

La lejanía del control de la Academia, el desplazamiento lento de sus afiliados y su extraña organización serían propicios para crear un espacio adecuado para la pervivencia del gusto barroco y sus múltiples expresiones. No todos los arquitectos de mérito irían a visitar los lugares y las obras que ideaban. La Academia, que rechazaba la labor de algunos arquitectos por cómo seguían su estilo o cómo se apartaban de él, se convirtió en un estricto juez.

El debate sobre el gusto, sobre la moda barroca no está para nada cerrado: la reacción del párroco de Barberà nos invita a reflexionar sobre cuál era la realidad artística vigente. Él se convirtió en el portavoz de lo que era conveniente para su iglesia y lo que le pedían los feligreses.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRANZ HERRERO, Manuel, *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991.
- CABRÉ, Dolors, «Notes històriques de la construcció de l'església de Riba-roja d'Ebre» a *Miscel·lània*, 17, 1989.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, «Documentos para la Historia del Arte en la Corona de Aragón. II. Principado de Cataluña», *Boletín Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XCVI, 2005.
- FUGUET SANS, Joan, «Una església del darrer barroc a la Conca de Barberà», *Aplec de Treballs*, 1, 1978.
- SERRA MASDEU, Anna Isabel, *L'església parroquial de Sant Martí de Vilallonga del Camp*, Valls, ACCE de Vilallonga del Camp - Edicions Cossetània, 1998.
- , *Acadèmia i Tradició: Josep Prat i l'arquitectura de la segona meitat del segle XVIII a la Diòcesi de Tarragona*, UAB (en curso de edición), 2004.

SECCIÓN II: EL SIGLO XIX

ENSUEÑOS DE PARÍS. EL *ART NOUVEAU* COMO MODELO PARA LA ARQUITECTURA MODERNISTA ZARAGOZANA

MARÍA PILAR POBLADOR MUGA
Universidad de Zaragoza

A finales del siglo XIX todas las miradas confluyen hacia París. La extraordinaria vitalidad y creatividad de la capital francesa, centro de la moda y de la innovación artística, sede de las más espectaculares exposiciones universales [fig. 1], reflejo del glamour de la *Belle Époque*, servirá de fuente de inspiración y referencia para la burguesía de cualquier parte del mundo. En este ambiente sofisticado, inmejorable caldo de cultivo, nace el *Art Nouveau*, un estilo que pretende ser el emblema de la nueva era del progreso, partiendo de una ruptura con el pasado, de un alejamiento de las propuestas historicistas y eclécticas que propugnaban, desde hacía ya algunas décadas, la reinterpretación de las fórmulas consagradas o *revivals*, desde el neogótico y neomedieval hasta los exotismos y orientalismos más delirantes. Todos ellos aventajados herederos del movimiento *Arts & Crafts*, auténticas exaltaciones de un decorativismo triunfante que, siguiendo a William Morris, reivindicaron el valor de la artesanía y del diseño frente a una producción industrial seriada que eliminaba la singularidad de las obras; aunque quizás el *Art Nouveau* –*Modern Style* en lengua inglesa, Modernismo en español, *Secession* en países como Austria y Alemania o *Liberty* en italiano– represente de forma más nítida el gusto de una época, como lo confirma el hecho de que fuera aceptado de manera entusiasta, sin olvidar que también tuvo sus detractores, difundiéndose por las principales ciudades del viejo continente a una velocidad vertiginosa. Alfredo Melani, uno de los más fervientes defensores de la ruptura con el pasado, llamaba la atención de las contradicciones estéticas de su tiempo en el artículo titulado «Dos tendencias», publicado en 1902 en la revista *L'arte decorativa moderna*, con ocasión de la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas de Turín, celebrada ese mismo año:

El mismo público que silba en un teatro si en una comedia o en una ópera nueva cree reconocer una vieja situación o un viejo tema, el mismo público que antes de ir al sastre consulta el figurín de moda y se reíría ante la idea de vestirse hoy a la manera del siglo XVI, cuando se trata de sus propios muebles o de la decoración de su propia casa pareciera cambiar de naturaleza. Más allá del umbral de la casa de uno, todos se convierten en arqueólogos. Unos arqueólogos



Fig. 1. Café cantante de la Exposición Universal de París de 1900. En las exposiciones internacionales toda combinación era posible; los más novedosos avances de la ciencia, la industria y la técnica compartían el espacio con obras artísticas o culturales. Foto publicada en la obra ROMAN, J., *Paris fin de siècle*, 1958.

bien intencionados, si se quiere, que acolchan los muebles de la Edad Media, que ocultan las bombillas Edison detrás de linternas del siglo xv, cuando no las hacen simular la llama en la punta de la bujías de porcelana, que saben apreciar lo útil que resulta una buena estufa a termosifón, aunque esté púdicamente oculta tras una falsa chimenea, con mucho morillo de hierro forjado para un hogar que no existe, y así sucesivamente.¹

De la misma manera que sucede en París, Nancy, Bruselas, Viena, Glasgow, Turín o Barcelona, los creadores del *Art Nouveau* marcarán las pautas de una nueva estética, definida por un delirio ornamental, una imaginación sin límites que proclama a la Naturaleza como su nueva musa, inspirándose en su vitalidad creadora, logrando espacios envolventes donde todas las artes, pintura, escultura, vidriería, ebanistería, tapicería, cerámica, cerrajería o forja, y todo tipo de objetos decorativos, integrados bajo el cobijo de la arquitectura, participarán en una intensa sinfonía para el deleite de los sentidos.

¹ VV.AA., *El mueble del siglo XX: Modernismo*, Barcelona, Planeta-Agostini-Shoteby's, 1989, p. 9.

Aunque muy alejados de los gustos cotidianos de la sociedad actual, paradójicamente, hoy el público rinde culto a los más destacados creadores del *Art Nouveau*, sacralizando sus obras; arquitectos como Hector Guimard en París, Victor Horta o Paul Hankar en Bruselas, Josef Hofmann y el gran pintor Gustav Klimt de la Secesión vienesa, en Glasgow el llamado «Grupo de los Cuatro» liderado por Charles Rennie Mackintosh, los vidrios de Gallé en la Escuela de Nancy o de Tiffany en Nueva York, Luis Doménech y Montaner y, sobre todo, Antonio Gaudí en Barcelona. Son algunos de los artistas venerados que congregan largas filas de turistas, de curiosos y de seguidores fascinados, concentrados en actitud reverente ante algunos de sus edificios, que abarrotan las salas de subastas cuando sale al mercado alguna obra modernista o acuden en masa a sus exposiciones; sin embargo, pocos soportaríamos en nuestros hogares un ambiente tan abrumador y asfixiante, por su profuso y abigarrado decorativismo. Entre el *Art Nouveau* o Modernismo –y lo mismo sucede con otros estilos de la época como los historicismos y los eclecticismos del siglo XIX y los primeros años del siglo XX– y la estética de nuestros días, desornamentada y funcional, hay un abismo. No obstante, la sociedad de la posmodernidad se ha rendido sin concesiones ante los padres del diseño moderno y, entre ellos, ante algunos artistas modernistas reconociendo su originalidad.

Aunque, como ya hemos adelantado, incluso en su propia época, el Modernismo tuvo sus detractores. Baste recordar uno de sus más tempranos y feroces críticos, el arquitecto austriaco Adolf Loos, en su obra *Ornamento y delito* (1908), cuando critica con grandes dosis de ironía el abuso decorativo de algunos colegas de profesión, su obsesión por diseñar un ambiente integrador y envolvente, donde todo debía estar en concordancia hasta el mínimo detalle, encargándose de coordinar hasta las propias zapatillas que calzaba el dueño de la casa. También resulta ilustrativo el descontento de Rosario Segimon, esposa de Pere Milá, propietario y promotor de «La Pedrera», con los diseños de Antonio Gaudí, hasta el punto de oponerse de manera radical a la colocación de una monumental escultura de la Virgen del Rosario acompañada de los arcángeles San Gabriel y San Miguel, proyectada para rematar la fachada en su chaflán del paseo de Gracia, alegando que era una casa y no una iglesia y que ya había bastantes inscripciones religiosas en columnas y techos. De hecho, en 1927, tras la muerte del arquitecto, reformó el interior del piso principal donde residía, perdiéndose su decoración original, como así nos recuerda Joan Bassegoda, gran estudioso del *Modernisme* catalán². Algo que, lejos de ser anecdótico, confirma el pensamiento del escritor y periodista Herman Bahr, apasionado portavoz del grupo de la *Secession*, quien, tras regresar de un largo período de estudios en París y Berlín, considera agobiante la situación cultural y artística austriaca; sus pala-

² BASSEGODA I NONELL, J., *El gran Gaudí*, Sabadell, AUSA, 1989, y *Gaudí o espacio, luz y equilibrio*, Madrid, Criterio, 2002.

bras marcan un punto de inflexión al definir a la belleza como «lo que disgusta a la mayoría», coincidiendo con su compañero Gustav Klimt cuando afirmaba en términos similares que los artistas y críticos debían sentirse comprometidos por su *ethos* personal y su subjetiva sensibilidad hacia la verdad, y no por los sentimientos estéticos del público en general³.

El Modernismo representa, quizás como ningún otro estilo de la época, la crisis del pensamiento que surge en la transición del siglo XIX al XX; reflejo de la exaltación de lo vernáculo que se integra en armonía con las nuevas formas inspiradas en la Naturaleza, unas formas difundidas por las fotografías publicadas en las revistas y los repertorios decorativos, mientras los avances en las comunicaciones favorecen los desplazamientos en modernos medios de locomoción, contribuyendo a la homogenización de la cultura, que inspira un sentimiento de confianza en las bondades del progreso, aunque mezclado con ciertas dosis de melancolía, herencia de un romanticismo tardío que en respuesta, ante la rápida e irreversible transformación del mundo, reivindica el pasado o el valor de la artesanía frente a la producción seriada, en una sociedad cada vez más industrializada. Un progreso que en 1914 desembocará en la Gran Guerra, una catástrofe bélica sin precedentes, con consecuencias dramáticas, que transformarán el alegre espíritu de la *Belle Époque* en desolación y pesimismo, provocando un rechazo a su frívolo delirio decorativo, dispuesto para el deleite de todos los sentidos, sustituyéndose por una radical desornamentación, naciendo una nueva estética definida por el gusto de lo funcional, en respuesta a las nuevas necesidades sociales, donde el sentido del espectáculo y la provocación estética del *Art Nouveau* carecía de sentido, convirtiéndose en símbolo de lo decadente, incluso del mal gusto, al considerarlo un «infierno ornamental» producto de «vaivenes anímicos», que todo lo envuelve en «tenias furibundas»⁴.

Una opinión compartida por críticos e historiadores como el marqués de Lozoya, en su obra *Historia del Arte Hispánico*, editada en 1949, cuando se refiere al Modernismo tachándolo de «novedad exótica», producida por «espíritus revolucionarios», fruto de «extravagancias de la moda», acusándolo de pretender romper con las fórmulas tradicionales y considerarlo un estilo «algo artificioso» que no surge espontáneamente de los ideales colectivos de su época, sino que se forma por medio de «recetas» en las cátedras de los profesores de estética, en los estudios de los arquitectos y en los talleres de los decoradores. Para él la arquitectura modernista es una arquitectura «pictórica» de formas caprichosas: «la decoración se emplea profusamente y lo invade todo, como una planta

³ HUERMER, C., «Hermann Bahr y Gustav Klimt», en VV.AA., *Contra Klimt*, Madrid, Fundación Juan March, 2006, p. IX.

⁴ STERNER, G., *Modernismos*, Barcelona, Labor, 1982, p. 4.

parasitaria, sin respetar elemento ni superficie alguna, aprovechando con exceso la facilidad con que el cemento se moldea»⁵.

Sin embargo, la creatividad y la libertad proclamada por el *Art Nouveau* permitió utilizar, sin complejos y con absoluta sinceridad, las nuevas técnicas constructivas y los modernos materiales industriales sin enmascarar, sobre todo la fundición y el cristal, contribuyendo unas veces a la renovación y otras al surgimiento de nuevas tipologías arquitectónicas, mientras se combinaban sus acabados con una decoración artesanal de minucioso diseño y cuidado detalle en la ejecución, favoreciendo la pervivencia e incluso el impulso de los oficios artísticos y desarrollando un sofisticado ideal de belleza difundido a inusitada velocidad no solo en Europa, desde París hasta Moscú, de Escocia o Helsinki a Roma, sino también en América, sobre todo en grandes metrópolis como Nueva York, La Habana, Méjico o Buenos Aires, dejando su huella en ciudades como El Cairo o Estambul, incluso en Japón.

Zaragoza no quiso ser menos y hasta las orillas del Ebro llegó el aire fresco de esta nueva propuesta estética. Lo mismo sucedió, aunque en menor medida, en Huesca y en Teruel, aunque en ellas el Modernismo presenta claros vínculos con el *Modernisme* catalán, como sucede con el Círculo Oscense, proyectado en 1901 por el arquitecto barcelonés Ildefonso Bonells Recharx, o en las viviendas turolenses más destacadas, diseñadas por el tarraconense Pablo Monguió Segura. Sin embargo, aunque la ciudad de Barcelona y su espectacular edificación ejerció una clara influencia sobre la capital aragonesa, en este caso el referente más rotundo fue París y, a través de su estela, las nuevas propuestas llegadas desde Bruselas y Viena, sobre todo, confirieron un aire de renovación a un caserío que a lo largo del siglo XIX, a duras penas, intentaba cicatrizar las heridas que su heroica resistencia durante los Sitios de 1808 y 1809, en la Guerra de la Independencia, había marcado en sus edificios y en sus calles⁶. La ciudad del Sena había servido de modelo para el diseño del Salón de Santa Engracia, realizado a partir de 1840, partiendo de un viejo proyecto ya impulsado por Martín de Garay en 1815, a imagen y semejanza de la famosa y céntrica rue de Rivoli, aunque duplicando sus porches al disponerse en ambos lados [fig. 2]. El nuevo Salón, hoy paseo de la Independencia, ubicado en el corazón de la ciudad, albergó las viviendas más destacadas de la burguesía zaragozana, junto con la plaza de Aragón y el paseo de Sagasta, y en él se instalaron modernos locales comerciales y salas de espectáculo, constituyéndose en el principal eje del futuro ensanche urbano hacia el sur. La armonía de las fachadas y los tejados lige-

⁵ CONTRERAS, J. de (marqués de Lozoya), *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat, 1949, vol. V, cap. XVI, p. 604.

⁶ POBLADOR MUGA, M. P., «Patrimonio artístico en Zaragoza, 1808-2008», en ARMILLAS VICENTE, J. A. et al., *Zaragoza 1808-2008. Dos siglos de progreso*, Barcelona, Lunwerk, 2008, pp. 86-135.



Fig. 2. Paseo de la Independencia a finales del siglo XIX, realizado a imagen y semejanza de la rue de Rivoli de París. Postal coloreada.

ramente inclinados con sus buhardillas, desaparecidos o muy transformados en la actualidad, recordaban el aspecto de los bulevares parisinos construidos durante el II Imperio, en la época de Napoleón III, por iniciativa del barón Haussmann. De la misma manera que el Pasaje de la Industria y del Comercio, en la plaza del Pilar, frente a la basílica, constituye una versión local, modesta pero muy interesante, de los pasajes o galerías comerciales que surgen a comienzos del siglo XIX en las principales ciudades europeas, sobre todo en París donde se llegaron a contabilizar más de un centenar hacia 1840, pensados para acoger a los viandantes bajo sus cubiertas acristaladas, incluso algunos de ellos dotados de calefacción, acogían tiendas de moda, cafés, restaurantes y un sinfín de establecimientos, aunque la mayoría desaparecieron también durante la época de Haussmann, al considerar que la ciudad debía ser abierta, alineada y sin refugios que pudieran ser utilizados por grupos insurgentes⁷.

Así, poco a poco, el ambiente de modernidad va transformando Zaragoza y la prensa local, testigo de esta renovación, combinaba noticias referidas a la actualidad política, económica y cultural con ecos de sociedad, entrevistas y «cotilleos» y sobre todo artículos dedicados a la moda que triunfaba en París, publicados junto a curiosos anuncios publicitarios que utilizaban como reclamo sugerentes alusiones a la capital francesa, constituyendo uno de los testimonios que mejor reflejan la vida y los gustos de la burguesía zaragozana de la época, como señala el profesor Manuel García Guatas:

La moda del vestido que a partir de los primeros años del siglo experimenta un refinamiento y una vinculación directa con los modelos e ideas de la capital

⁷ RAGON, M., *Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo modernos. Tomo I: Ideologías y pioneros, 1800-1910*, Barcelona, Destino, 1971, pp. 113-116.

internacional. Los figurines parisinos y el mismo léxico se introducen con rapidez y evidente snobismo para describir la complicada toilette femenina. Publicaciones como *Femina* y *La vie heureuse* son conocidas en Zaragoza y divulgados sus dibujos e ideas en la prensa local, como en la sección fija titulada «Novedades» de *Heraldo de Aragón*, firmada por «Mme. Chrysanthème», quien con una puntualidad y minuciosidad sorprendentes mantiene al día a las lectoras zaragozanas sobre las últimas novedades de cada temporada dictadas por París (...).

Todavía hoy podemos rememorar, no sin cierta complacencia, en inefables fotografías el estilo peculiar del vestido de esta época en Zaragoza, similar al de cualquier ciudad europea con las que está *a la page*. Esta moda de la *Belle Époque*, de adornos recargados, abundancia de encajes y suntuosidad de las “boas” y plumas, cederá el paso a un utilitarismo simplicísimo producido por la primera guerra mundial que atenuará las diferencias sociales en el vestido⁸.

Si en el mundo de la moda y la alta costura la autoridad marcada por París fue incuestionable, también lo fue en el ámbito de los establecimientos públicos y comercios, como la mercería La Parisiën⁹ (1911), situada en la calle de Alfonso I, núm. 27, todavía en la actualidad, en cuya portada se leía «NOVEDADES DE PARÍS-NOVEDADES DE BERLÍN» y en los bajos del mismo edificio la Bisutería de París se anunciaba desde las páginas del *Heraldo de Aragón*, al igual que la pastelería, confitería y tienda de «ultramarinos finos» conocida como La Maisón Dorée¹⁰ en el paseo de Sagasta, núm. 5, muy próxima al velódromo Campos Elíseos, ubicado desde 1896 en la esquina del mencionado paseo y el cauce del río Huerva, sobre el cual se construyó décadas después la Gran Vía, que ha prestado su nombre a dos locales, tras ser levantado en su solar el edificio proyectado por Teodoro Ríos en 1945, que así lo recuerdan: el cine y el restaurante Elíseos.

Un anhelo de renovación y modernidad que permitió abrir en Zaragoza, por ejemplo, su Café de París. Muchas ciudades españolas tuvieron, e incluso algunas siguen teniendo, su Café de París, como sucedía en San Sebastián, una ciudad tan frecuentada por la alta burguesía zaragozana en época estival, donde además existía un Grand Restaurant Parisien¹¹. Incluso en la misma capital

⁸ BORRÁS GUALIS, G. M.; GARCÍA GUATAS, M., y GARCÍA LASAOSA, J. *Zaragoza a principios del siglo XX: El Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977, p. 34.

⁹ La mercería La Parisiën constituye uno de los escasos establecimientos que ha llegado hasta nuestros días, aunque tras sufrir cambios de locales y propietario. Fue decorada en 1911 (Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ], Negociado de Licencias para la Edificación, expte. núm. 53-21-313), con una portada en estilo ecléctico, muy similar a la que meses después encarga Isidro Bellostas para su mercería en el núm. 41 de la misma calle, que también, aunque totalmente transformada, sigue en activo, cuyo proyecto poseía un rótulo con idéntico reclamo: «NOVEDADES DE PARÍS Y BERLÍN» (AMZ, expte. núm. 53-22-2.030).

¹⁰ Ambos establecimientos aparecen anunciados en el *Heraldo de Aragón* de 1905.

¹¹ SADA, J. M. y HERNÁNDEZ, T., *Donostia'ko dendariak [Comercios donostiarra]*, Donostia [San Sebastián], Udala [Ayuntamiento], 1991. Los autores mencionan numerosos establecimientos que remiten al

francesa existió un Café de París, desde 1899, aunque tampoco se conserva en la actualidad ya que fue demolido, que estaba situado en la avenida de la Ópera, núm. 41 (distrito 8), cuya decoración fue iniciada por el arquitecto Louis Majorelle y completada por Henri Sauvage¹².

Ubicado en la céntrica calle del Coso, el zaragozano Café de París lamentablemente duró escasos años. Se situaba en los bajos del palacio de Sástago, por aquel entonces sede del aristocrático Casino Principal y su aspecto externo ha llegado hasta nosotros gracias a la imagen fotográfica conservada en el Instituto Amatller de Arte Hispánico [fig. 3], donde podemos apreciar sus característicos veladores cobijados bajo una volada marquesina de cristal, conservándose también el alzado de su fachada junto a la licencia de obras en el Archivo Municipal de Zaragoza, permitiendo conocer algunos datos curiosos, como el hecho de que la reforma de este establecimiento fuera encargada a Ramón Salas y Ricomá, arquitecto municipal de Tarragona y gran amigo de Ricardo Magdalena Tabuena, en este caso también arquitecto del Ayuntamiento de Zaragoza, dos grandes profesionales de la edificación del momento¹³. Aunque estuvo en activo durante escasos años, forma parte de la larga nómina de cafés cuyos míticos nombres hoy evocan pequeños pero importantes hitos de la historia local, reflejos del ambiente cultural de la época, en torno a cuyas mesas de mármol y fundición se reunieron políticos, intelectuales y artistas. Veladas amenizadas, en el caso del Café de París y como así sucedía en otros de la ciudad, por algunos conciertos¹⁴. Incluso Zaragoza llegó a tener su teatro Parisiana, obra del arquitecto Félix Navarro Pérez siguiendo, al menos en su portada, la sala de espectáculos o conciertos que con este mismo nombre se encontraba en el 27 del boulevard Poissonnière, en el distrito 2 de la capital francesa, decorada por Edouard

origen aragonés de sus propietarios como: el Bazar de Aragón (p. 33) o la Posada del Aragonés (p. 197). Además, al igual que Zaragoza, y otras ciudades españolas que pretendían estar «al día» de la moda y las novedades, San Sebastián contaba con locales públicos de similar nombre: «Teatro Circo» (p. 62), «Café Royalty» (p. 38), «Café de París» (pp. 109 y 176), «Café Oriental» (p. 110), etc.

¹² BORSI, Franco y GODOLI, E., *Paris Art Nouveau: Architecture et Décoration*, París, Marc Vokar Editeur, 1976, p. 174.

¹³ POBLADOR MUGA, M. P., «La obra modernista del arquitecto tarraconense Ramón Salas y Ricomá (1848-1926) en Zaragoza», *Artígrama*, 12, pp. 519-541.

¹⁴ La ciudad de Zaragoza contaba con cincuenta y dos cafés a principios de siglo: el Café de Europa, el Ambos Mundos, el Café Oriental, el Suizo, el Gambrinus, el Café de la Iberia, el Café de Colón, el Universo, el Café de la Perla, el Café del Teatro Circo, el Café de Londres, el Peninsular, el Café Matossi, el Café Royalty, el Universo, el de las Cuatro Naciones, el Café Moderno, el Café Cervantes, el Café de España, etc. La arraigada tradición de los cafés zaragozanos tuvo su continuación, en décadas posteriores, en la apertura de emblemáticos locales como el Salduba, el Café Niké, La Maravilla o Las Vegas, formando parte de una memoria colectiva que poco a poco va cayendo en el olvido. De todos, el único superviviente es el Café de Levante, aunque varias veces trasladado, desde el local modernista que ocupaba junto a la Puerta del Carmen, posteriormente llevado al paseo de Pamplona y en la actualidad en la calle de Almagro.



Fig. 3. Café de París, ubicado en los bajos del palacio de Sástago, en la céntrica calle del Coso, en Zaragoza.
Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico.

Niermans¹⁵. Incluso también disfrutó de su Cabaret Maxim's en la calle de los Estébanes, inaugurado en 1922, en el mismo local donde en 1905 se había instalado el Palacio de la Ilusión, el primer cinematógrafo estable que desaparecía ahora con su apertura, anunciándose en la prensa como un cabaret elegante por sus «varietés selectas»¹⁶. Sin olvidar que el teatro y el cine ejercieron una poderosa influencia en el gusto de los zaragozanos, baste recordar la programación de cinematógrafos tan destacados como el Ena Victoria, la sala inaugurada en 1908 en el Coso, decorada al estilo modernista en 1912 tras la reforma del arquitecto Miguel Ángel Navarro, donde se podía disfrutar de:

¹⁵ El mencionado Café de la Iberia en verano utilizaba su terraza como Jardín de la Iberia con actuaciones musicales y conciertos; fue sustituido por el teatro Parisiana, local donde se ubicará posteriormente el teatro Argensola, también desaparecido. Sobre el establecimiento parisino *vid.* BORSI, F. y GODOLI, E., *op. cit.*, pp. 232-234 y 238 (fig. 331).

¹⁶ MARTÍNEZ HERRANZ, A., *La arquitectura teatral en Zaragoza. De la restauración borbónica a la Guerra Civil (1875-1939)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2003, vol. II, pp. 835-838.

Las últimas creaciones de Gaumont y Pathé, con sus maravillosas cintas a las que sirve de escenario la naturaleza; con sus escenas de épocas históricas adecuadamente al gusto moderno, son las que el propietario de este favorecido salón, ha traído recientemente de sus excursiones a París y Londres, además de otras películas importantes de Nueva York, que han de llamar poderosamente la atención del público¹⁷.

Un acontecimiento cultural de primera magnitud fue la visita de la gran actriz Sarah Bernhardt a Zaragoza a finales de noviembre de 1899, en plena madurez profesional, cuando contaba con 55 años, para interpretar *La Dama de las Camelias* en el Teatro Principal, como así recoge la profesora Amparo Martínez Herranz en sus investigaciones¹⁸. Precisamente, Sarah Bernhardt, la famosa musa del *Art Nouveau*, protagonizó los más famosos carteles de Alphonse Mucha, desde que en las Navidades de 1894 le diseñara el de la obra *Gismonda*, para el Theatre Renaissance. Por otro lado, curiosamente el propio Mucha, el gran artista checo afincado en París, también había visitado Zaragoza el año anterior, en 1898, dentro del recorrido que hizo por la geografía española con el propósito de inspirarse y tomar apuntes para las ilustraciones de un libro que nunca se llegaría a publicar¹⁹. Sus obras, además, influyeron rotundamente en numerosos pintores y dibujantes aragoneses como José Galiay Sarañana, quien traza para *Blanco y Negro* o la *Revista de Aragón*, en los primeros años del siglo xx, sugerentes figuras femeninas mimetizando los dulces rostros de sensuales gestos, orlados por el movimiento de sus cabelleras y plegados mecidos por el viento, protagonistas de los famosos carteles de Mucha.

Pero los artistas parisienses no fueron solamente un modelo en la distancia, incluso algunos pintores se trasladarán para trabajar en Zaragoza, como los hermanos Buffet, que en 1901 restauraron los deteriorados frescos de Goya de la iglesia de la cartuja de Aula Dei y completaron el programa pictórico desaparecido, gravemente deteriorado durante los Sitios de Zaragoza y tras el abandono producido por la Desamortización de 1837, como Julián Gállego comentaba:

Fueron estos los hermanos Paul y Amedée Buffet, nacidos en París, respectivamente, en 1864 y 1869, y el primero ordenado sacerdote. Ambos fueron discípulos de Jules Lefevre; Paul lo fue también de Boulanger, y Amedée, de Robert-Fleury. Solían colaborar y así lograron la Medalla de Plata de la Exposición Universal de 1900. Pero el más importante era el mayor, que ganó en la de 1937,

¹⁷ *Heraldo de Aragón*, 17 de septiembre de 1908.

¹⁸ MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, p. 496.

¹⁹ Además de Zaragoza, Alphonse Mucha visitó Barcelona, Tarragona, Valencia, Cartagena, Granada, Córdoba, Madrid y Toledo. Véase FAINÉ, I., «Presentación», en VV.AA., *Alphonse Mucha 1860-1939. Seducción, modernidad, utopía*, [catálogo exposición], Barcelona, Fundación La Caixa - Mucha Foundation, 2008, p. 11.

cuando ya había muerto Amedée, una Medalla de Oro y que, años antes, en 1896, obtenía el Premio del Salón Nacional con su cuadro *La Fête antique*, representando una procesión de Palas-Atenea²⁰.

Las dos escenas de Goya que se habían perdido, la *Anunciación* y la *Huida a Egipto*, lejos de ser imitadas, fueron ejecutadas en consonancia con la estética simbolista francesa, con un cierto aire prerrafaelita inglés, recordando la manera de pintar de artistas como Dante Gabriel Rosetti, siguiendo las nuevas tendencias de la pintura europea tan vinculadas con la estética modernista. Aunque se trataba de una obra oculta a los ojos del gran público, no deja de ser significativa, dado que existían numerosos artistas locales que hubieran deseado este encargo y, desde luego, no pasó desapercibido, como afirma Manuel García Guatas:

Las primeras imágenes pictóricas que trajeron a Zaragoza una sensibilidad nueva fueron las decoraciones que realizaron los hermanos Amadeo y Paul Buffet en 1903 en la iglesia de la cartuja de Aula Dei después de restaurada la comunidad. Han pasado a la historia del Arte más que por sus pinturas murales, por su mayor o menor acierto en la restauración de los frescos de Goya. Sin embargo, en el brazo norte del crucero dejaron un panel íntegramente creado por ellos, figurando el tema de la *Huida a Egipto*, interpretado dentro del estilo de Puvis de Chavannes, el más celebrado representante en la pintura francesa de finales de siglo de la corriente simbolista. Las figuras de esta escena, llenas de melancólica ternura, se integran en la soledad de un paisaje árido que al modo del maestro francés potencia todavía más el contenido simbólico de la narración²¹.

Aunque, sin lugar a dudas, las revistas nacionales y extranjeras constituyeron un vehículo decisivo en la difusión de la nueva estética modernista, siguiendo nuevamente a Manuel García Guatas:

Más trascendencia tuvieron, como vehículo de difusión de ideas y sobre todo de imágenes en blanco y negro, las abundantes revistas nacionales y extranjeras a que estaban suscritos los centros culturales y recreativos de la ciudad, donde tenían lugar, además, las mencionadas tertulias de artistas. En las bibliotecas del Casino Principal y del Centro Mercantil se crearon unas estupendas colecciones de revistas desde finales del siglo pasado, algunos de cuyos títulos: *Blanco y Negro*, *La Ilustración Artística*, *Nuevo Mundo*, *Hojas Selectas*, *L'illustration*, *The Graphic*, *Figaro Illustré*, *L'Art Decoratif*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, etc., constituyeron un material permanente de ilustraciones y reproducciones de la actualidad artística europea. A la vez que confirman una vez más la importancia de la prensa como medio de divulgación y comunicación entre los pueblos y sus

²⁰ GÁLLEGO, J., *Las pinturas de Goya en la cartuja de Nuestra Señora de Aula-Dei*, Zaragoza, Mutua de Accidentes, 1975, p. 18.

²¹ BORRÁS, G. M., GARCÍA, M. y GARCÍA, J., *op. cit.*, p. 36.

culturas. En definitiva, en las páginas de estas revistas donde se mezclan los folletines con las curiosidades, viajes exóticos y temas de arte, pervive todavía esa idea decimonónica de afán de integración al ritmo de la historia y al Progreso que ha sido el norte cultural de la burguesía²².

Triunfar en París fue, no solo para el ámbito artístico zaragozano sino en cualquier parte del mundo, la mejor de las cartas de presentación para ser aclamado en España. Si algunos artistas zaragozanos, como es el caso del escultor Carlos Palao Ortubia, disfrutaron durante sus años de formación de estancias en París y en Roma que enriquecieron su formación, también, si una obra recibía un reconocimiento en la capital francesa, tenía su éxito asegurado. Esto sucedió con la escultura de carácter funerario *Memento homo* tallada por el escultor catalán Enrique Clarasó y Dandí. Considerada una de sus mejores creaciones, incluso para él mismo su obra maestra, fue reconocida internacionalmente al obtener con ella la medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1900, hecho que, sin lugar a dudas, influyó en Alberto Aladrén a la hora de elegir el panteón para su familia en el Cementerio de Torrero, en 1904. Situada en el andador de Costa, su original diseño está protagonizado por la vigorosa figura de un hombre o sepulturero, tan solo cubierto por un paño de pureza, en el momento de cavar la fosa con su pico en alto, tomando impulso, en medio una escenografía intencionadamente «descuidada», con rocas y hierbas que cubren imaginarias fosas marcadas con cruces inclinadas, a medio caer ante la inscripción que reza: «MEMENTO / HOMO / QUIA PULVIS ES / ET IN PULVEREM / REVERTERIS», proporcionando a esta obra una originalidad y una libertad creadora, que como sucede con las obras de Auguste Rodin, son difícilmente encaillables dentro de un estilo²³.

Pero estos triunfos también se dieron en el ámbito de la arquitectura; nos recuerda Fernando Castán Palomar la fama de Ricardo Magdalena, autor de extraordinarios edificios como el Matadero (1878-1884) y la Facultad de Medicina y Ciencias (1886-1895), que recibieron todo tipo de reconocimientos en su época, siendo ambas obras «presentadas como modelos de disposición en la Academia de Bellas Artes de París, donde se efectúan los estudios de arquitectura»²⁴.

Si París fue el modelo a seguir para algunas obras de pintura y escultura de comienzos de siglo xx, en el caso de la arquitectura modernista zaragozana este referente influyó de manera decisiva. Uno de los ejemplos más significativos de

²² *Ibidem*, pp. 36 y 37.

²³ VV.AA., *El Modernismo*, [catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, Parque de la Ciudadela, 10 de octubre de 1990-13 de enero de 1991], Barcelona, Olimpiada Cultural Barcelona'92 - Lunwerg Editores, 1990, vol. II, p. 290.

²⁴ CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos (Época 1900-1934)*, Zaragoza, Ediciones Herrein, 1934. Reeditado en Zaragoza, El Día de Aragón, 1987, 5 vols. (Los libros de *El Día*; 46-50), p. 324.

la seducción ejercida por la capital francesa fueron las exposiciones celebradas en la transición del siglo XIX al XX. Sin lugar a dudas, el caso más destacado es el de Félix Navarro Pérez, un arquitecto nacido en Tarazona pero afincado en Zaragoza, cuya trayectoria profesional ejemplifica la fascinación por el hierro de fundición y los nuevos sistemas constructivos, sobre todo tras su viaje a París en 1889, por encargo de la Diputación Provincial de Zaragoza, para visitar la gran Exposición Universal que conmemoraba el Centenario de la Revolución Francesa. En la *Memoria de los progresos constructivos y de higiene de la edificación exhibidos en la Exposición de París*, redactada a su vuelta, refleja este entusiasmo al contemplar las «maravillas constructivas» de la Torre Eiffel y la Galería de Máquinas, y sobre esta última comenta:

El Palacio de máquinas, á pesar de su grandiosidad insuperada, permite clasificarse entre las construcciones económicas también, pues resulta el metro de edificación *á noventa y tres francos*; es decir, ¡al mismo coste que obra de dos pisos de los usuales de la edificación ordinaria de casas en Zaragoza!, y debe advertirse, que el Palacio de máquinas tiene cuarenta y tres metros de altura central (suficiente para rebasar las más de nuestras torres de iglesia)²⁵.

Palabras de entusiasmo ante la magnitud y el alarde técnico de estas construcciones, aunque no siempre eran compartidas por todos, como nos recuerda Michel Ragon, ya que obras aparentemente tan incuestionables como la Torre Eiffel también tuvieron sus detractores, sobre todo en la capital francesa:

En 1896 se organizaba un concurso oficial para embellecer la Torre Eiffel de la que se temía fuera a deslucir la Exposición Universal de 1900. Uno de los proyectos sugería decapitar la Torre Eiffel a la altura del primer piso y colocar sobre tal pedestal una mujer desnuda de cien metros de alto. Otro proponía sustituir los pies de la torre por elefantes metálicos de enderezadas trompas²⁶.

Afortunadamente, estos proyectos quedaron en papel mojado, aunque no corrió la misma suerte el Pabellón de Máquinas de Dutert y Contamin, cuyo interior albergó durante la Exposición de 1900 un coqueto salón de baile erigido con adornos de gusto eclecticista y, finalmente, fue derruido²⁷.

No obstante, Félix Navarro había comenzado en 1877 una de las más modernas obras de fundición erigidas en Zaragoza, como el teatro Pignatelli, ubicado en el Salón de Santa Engracia, con su estructura de gran ligereza y diafanidad; pensada como teatro de verano para durar algunas temporadas,

²⁵ NAVARRO PÉREZ, F. *Memoria de la Exposición de París*, prol. Jesús Martínez Verón, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996, p. 10.

²⁶ RAGON, M., *op. cit.*, p. 155.

²⁷ La Exposición de París de 1889 pudo ser contemplada por los zaragozanos que, seguramente fascinados, asistieron a la proyección de unos «cuadros-vistas» de la exposición proyectadas en el Teatro Circo, en octubre de aquel mismo año. Véase MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, p. 696.

que finalmente fue derribado en 1915. También se encargó del Mercado Central, inaugurado en 1903, siguiendo a *Les Halles*, el gran mercado de París que Victor Baltard levantó tomando las ideas de Hector Horeau, con su basamento de piedra sobre el que se apeaban amplias naves con tirantes metálicos, en cuya estética se integraban las vigas de fundición vistas, a la manera que Victor Horta y Paul Hankar dejaban en sus fachadas en Bruselas, combinándolas con ladrillo. Incluso, al final de su trayectoria profesional, cuando la organización de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 le encargue el edificio de Escuelas, futura sede de la recién creada Escuela de Artes y Oficios, rematará su fachada con torrecillas Eiffel, cada una arrojando las letras de Francia, singular homenaje a la gran obra de ingeniería que tanto le fascinó.

Aunque la Exposición Universal de París de 1900 no significó el triunfo del *Art Nouveau*. Para el mundo fue un escaparate donde mostrar las maravillas de la técnica y del arte, para inaugurar el nuevo siglo, pero en el ámbito de la arquitectura se optó por una exaltación del eclecticismo y, para el caso de los principales pabellones nacionales, el triunfo de un historicismo vernáculo al reunir un muestrario de propuestas de tintes neogóticos o neomedievalizantes, salvo el caso del pabellón de España diseñado por José de Urioste, en un estilo neoplateresco de inequívoco corte hispanista y castizo, premiado durante la muestra quizás precisamente por diferenciarse algo del resto, que también tuvo luego su eco en Zaragoza, sobre todo en la sede del Banco Hispano Americano, en el paseo de la Independencia en su confluencia con la plaza de España, según proyecto de Miguel Ángel Navarro de 1916.

Cronistas de prensa, revistas de moda y decoración, muchos viajeros visitaron la exposición de París de 1900. Los más destacados alumnos de la Escuela de Artes de Zaragoza, dirigida por aquellos años por Ricardo Magdalena, y a pesar muchos de ellos de su modesta condición, fueron becados para ver tan magno acontecimiento²⁸. Incluso el arquitecto de la Diputación Provincial, Julio Bravo Folch, diseñó un *stand* o pabellón de jardinería para representar a su institución en la magna muestra. Sin lugar a dudas, un número considerable de zaragozanos viajaron hasta la capital francesa, ya que de otra manera difícilmente puede explicarse los vínculos entre algunas obras, como uno de los primeros proyectos modernistas conservado en el Archivo Municipal de Zaragoza, para instalar en 1901 un bar de dos propietarios, el ingeniero Manuel de Isasi-Isasmendi y Emilio Soteras, ya que su diseño –no se llegó a ejecutar– recuerda uno de los pabellones secundarios, concretamente la planta baja del restaurante Le Belle Meunière construido por G. Tronchet dentro del recinto

²⁸ POBLADOR MUGA, M. P., «La influencia de William Morris y las *Arts and Crafts* en la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza», en *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza*, [catálogo de la exposición], Zaragoza, Delegación Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia - Escuela de Arte, 1995, pp. 63-81.

expositivo. Un año antes, en 1900, ya había sido instalada la portada del Café Oriental, en la plaza de España esquina a la calle de los Mártires, recordando los sinuosos trazados que triunfaban en establecimientos como Maxim's en París, pero también en Bruselas o en Barcelona. Siguiendo con los ejemplos, en 1903, para celebrar la visita del rey Alfonso XIII se erigen tres arcos de entrada de efímera naturaleza y aires modernistas en pleno paseo de la Independencia, pero uno de ellos, concretamente el tercero en ser atravesado por el monarca, patrocinado por la Real Maestranza de Caballería, es coronado por un remate que sorprendentemente mimetiza las barandillas de las bocas del Metro de París, diseñadas por Hector Guimar entre 1900 y 1904, siendo su artífice, nuevamente, Manuel de Isasi-Isasmendi, un joven ingeniero que tenía una empresa de yesos en el paseo de Sagasta, cuya trayectoria se vio interrumpida por su prematuro fallecimiento en 1905, cuando solo contaba con 25 años [fig. 4].



Fig. 4. Arco de entrada para la visita del rey Alfonso XIII a Zaragoza, construido en el paseo de la Independencia en octubre de 1903, cuyo remate mimetiza las bocas del Metro de París, diseñadas por Hector Guimar hacia 1900. Foto: Colección Coyne, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

Pero la lista de obras no termina. Así, la casa Juncosa, construida entre 1903 y 1906 en el paseo de Sagasta, posiblemente fruto de la colaboración de Ricardo Magdalena y José de Yarza, recuerda en el diseño de su portal el del llamado Castel Béanger, el edificio de viviendas que Hector Guimard había construido entre 1894 y 1898 para Madame Fournier, en la rue La Fontaine, en el barrio de Auteuil, premiado en el concurso de fachadas de la Villa de París entre 1897 y 1898²⁹ [fig. 5].

Hector Guimard, nuevamente, será el modelo para el quiosco de la Música erigido por los hermanos José y Manuel Martínez de Ubago y Lizárraga, para la Exposición Hispano-Francesa de 1908, apreciándose la influencia del *Art Nouveau* belga y parisiense en sus golpes de látigo y en las líneas sinuosas de su rejería, especialmente inspirado por el orientalismo de su elevada cúpula de tégulas coloreadas y por las airosas viseras en abanico que retoman el modelo de las marquesinas de las estaciones de Metro de París, como las desaparecidas en las plazas Bastille y Étoile o las conservadas de Porte Dauphine o en place des Abbesses, que años más tarde, concretamente en 1914, el entonces arquitecto municipal José de Yarza repetirá en el diseño de un quiosco para venta de flores, aunque no será construido, con marquesinas de vidriero muy semejantes.

Pero la elección del diseño no debe ser considerada exclusivamente una cuestión de arquitectos y maestros de obras; sirvan como ejemplos las palabras de un promotor o encargante; es el caso de Pedro Marcolain, propietario de una finca en el paseo de Sagasta, que en 1903 solicita licencia para la construcción de una vivienda de estilo modernista y escribe de su puño y letra:

Es evidente que en el confort y salud de las familias influyen poderosamente la amplitud de las viviendas y (...) las innovaciones de la moderna arquitectura. Grandes espacios salientes, ya circulares, ya de base poligonal, obsérvanse en las edificaciones modernas de Hamburgo, Amberes, Berlín, París, etc. Notabilísimas son en Barcelona y Bilbao las magnitudes de los vuelos dadas a sus miradores, terrazas y salones bajos³⁰.

²⁹ Vid. POBLADOR MUGA, M. P., *La arquitectura modernista en Zaragoza*, Zaragoza, Universidad, Servicio de Publicaciones, Prensas Universitarias, CD-rom, 2003 [texto íntegro tesis doctoral]. Además: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. y POBLADOR MUGA, M. P., «Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX», *Artígrama*, 19, 2004, pp. 155-195. POBLADOR MUGA, M. P., «Arquitecturas efímeras en la Zaragoza de comienzos del siglo XX», en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* [octubre, 1998], La Coruña, Universidad, Sociedad Española de Historia de la Construcción, pp. 397-407. POBLADOR MUGA, M. P., «En los albores del siglo XX: la arquitectura modernista en Zaragoza y el ambiente de progreso y renovación que acompañó a la Exposición Hispano-Francesa de 1908», en VV.AA., *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908* [catálogo exposición, Paraninfo, diciembre de 2004-febrero de 2005], Zaragoza, Universidad, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 97-119, entre otras publicaciones.

³⁰ AMZ, Negociado de Licencias para la Edificación, expte. núm. 59-2-1514.



Fig. 5. Portal del llamado Castel Béranger, el edificio de viviendas realizado por Hector Guimard, en la rue La Fontaine, plantea grandes similitudes formales con la zaragozana casa Juncosa, en el paseo de Sagasta, núm. 11, posiblemente obra en colaboración entre José de Yarza y Echenique y Ricardo Magdalena.

Unos vínculos que van más allá que lo puramente estético, puesto que no debemos olvidar el caso de empresarios y empresas francesas que se instalarán desde el siglo XIX en Zaragoza, como Averly, o incluso de Bélgica como Cardé, que se asocia con Nicolás Escoriaza en la empresa Cardé y Escoriaza. Mientras sigue viva, hasta que en 1928 se inaugure una de las aspiraciones seculares del pueblo aragonés, que es su comunicación con Francia a través del ferrocarril internacional a través de Canfranc.

Todas estas pinceladas y muchas más que han podido quedar en la paleta, intentan esbozar la imagen de una Zaragoza en la que, a comienzos del siglo XX, latían anhelos de progreso y París es la ciudad donde confluyen gran parte de esos ensueños que pretenden alcanzar la modernidad, definiendo el gusto de una época.

EL TIBOR DE LA MARQUESA:
RELACIONES ENTRE COLECCIONISTAS DE ARTE ASIÁTICO
Y EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE MADRID
A FINALES DEL XIX

DELIA SAGASTE ABADÍA
Universidad de Zaragoza

Desde su fundación en 1867 y hasta los primeros años del siglo xx, el Museo Arqueológico Nacional de Madrid¹ adquirió con destino a su Sección Etnográfica numerosas manufacturas y obras de arte de Asia Oriental que pertenecían a coleccionistas particulares; unas adquisiciones que analizamos aquí como un síntoma de la difusión en España de la moda orientalista y de la evolución que experimentó el gusto de los coleccionistas españoles por este tipo de objetos.

LA SECCIÓN ETNOGRÁFICA EN LOS PRIMEROS MOMENTOS DEL MAN

La creación del MAN mediante el Real Decreto de 18 de marzo de 1867² daba lugar tras años de intentos a una histórica institución que cumplía los fines de proteger, estudiar y exponer un sinfín de materiales arqueológicos, numismáticos, artísticos y etnográficos. El MAN no solo sería el punto de parti-

¹ En adelante, MAN. Queremos hacer expreso nuestro agradecimiento a la eficaz y amable colaboración del personal de Archivo del Museo Arqueológico Nacional y del Departamento de Documentación del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

² Para el estudio más completo de las circunstancias en torno a la creación del Museo Arqueológico Nacional y el estudio de sus distintas etapas, *vid. De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia. Museo Arqueológico Nacional, abril-junio de 1993*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993. Asimismo, se ofrece un análisis de la primera etapa en la sede del barrio de Embajadores en PAPI RODES, C., «La creación del Museo Arqueológico Nacional: el Casino de la Reina, sus facultativos y sus fondos», en *Zona arqueológica*, 3, ejemplar dedicado a *Pioneros de la arqueología en España (del siglo XVI a 1912)*, 2004, pp. 389-398. Asimismo, para una valoración de este momento fundacional del MAN en el contexto museológico, *vid. el clásico de BOLAÑOS, M., Historia de los Museos en España: memoria, cultura y sociedad*, Gijón, Trea, 1997, pp. 222-236. Finalmente, para contextualizar desde el punto de vista histórico y cultural algunos de los importantes legados privados que recibió el MAN, *vid. las aportaciones de MARTÍN NIETO, P., «Historia de las adquisiciones de algunas colecciones del Museo Arqueológico Nacional», Boletín de la ANABAD*, tomo 43, 3-4, pp. 65-78, y BARRIL VICENTE, M., «El proceso histórico-social en la formación de las colecciones del MAN», *ibidem*, pp. 37-64.

da de las colecciones de otros museos nacionales, sino que fue también un eficaz instrumento político y cultural para la construcción de una imagen y un discurso de España como la nación moderna, europea y con aspiraciones coloniales que pretendía ser. Tanto en su sede provisional desde 1867 en el Casino de la Reina, como en su sede definitiva desde 1895 del Palacio de Bibliotecas y Museos, el MAN observó una ordenación sistemática del pasado, con un discurso en el que los objetos ilustraban el relato de los pueblos y civilizaciones históricas de los que era resultado el presente y la identidad nacional de las postrimerías del siglo XIX. Este discurso no habría sido posible sin la inclusión de objetos de Asia Oriental, del sudeste asiático y del archipiélago filipino entre los expuestos en la Sección Cuarta o Etnográfica, que se ubicó en el invernadero del Casino de la Reina, antiguo Real Sitio³. Este antiguo invernadero, convenientemente acondicionado como una sala de 447 m², ya contaba en 1876 con 3.695 objetos⁴ procedentes de África, América, Oceanía y Asia, contribuyendo de forma decisiva a la investigación y difusión en nuestro país de las culturas no europeas, escasamente conocidas para el público no instruido. La historia posterior del Museo quizá impida apreciar la importancia que cumplía esta sección dentro del discurso general del MAN. Sin embargo, el responsable de la sección Juan Sala⁵, afirmaba en 1871:

Nadie puede sustraerse al atractivo que ejerce el ver á las diversas razas que pueblan el globo, marchar por los mismos pasos, obedecer a las mismas necesidades (...) comunicar a los productos de su actividad, de su arte, de su industria, esa eterna semejanza, (...) de la UNIDAD EN LA DIVERSIDAD⁶.

Esa variedad, esa diferenciación cultural y racial, es la que encontraría el visitante en el invernadero para aleccionarle debidamente sobre España como una nación moderna, europea y con aspiraciones coloniales. Por otra parte, el museo acaba de nacer, y carece de recursos y de piezas que no están a su alcance, especialmente de aquellas más exóticas. La intención de Juan Sala es también propagandística, de modo que en este mismo texto también hace un guiño a la Administración española recordando que

Medios todavía más sencillos y breves pueden emplearse para aumentar las colecciones del Museo y en particular las del departamento etnográfico. Además

³ Aunque los primeros trabajos de organización del centro y acondicionamiento de las colecciones comenzaron en 1868, el centro no abriría sus puertas al público hasta 1871, MARCOS, A., «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», en *De Gabinete...*, op. cit., pp. 21-100.

⁴ DE LA RADA Y DELGADO, J. D., *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*, publicada siendo Director del mismo el Excmo. Sr. Antonio García Gutiérrez, Madrid, Imprenta Fortanet, 1876, p. 183.

⁵ También eran colaboradores de la Sección Cuarta Florencio Janer, Ángel de Gorostizaga y Juan Salas Doriga. *Ibidem*.

⁶ SALA, J., «Ojeada sobre la sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, tomo I, Madrid, Imprenta Fortanet, 1872, pp. 83-89.

del sinnúmero de colecciones que los particulares enajenarían o cederían si a ello fueran estimulados⁷.

EL INCREMENTO DE LOS FONDOS ASIÁTICOS DEL MAN ENTRE 1868 Y 1900

Las colecciones asiáticas con las que se dotó al MAN en el momento de su fundación en 1867 procedían, por un lado, de la Sección Etnográfica⁸ del Real Museo de Ciencias Naturales, denominación del antiguo Real Gabinete de Historia Natural; por otro lado, del Museo de Antigüedades⁹ de la Biblioteca Nacional, que fuera la antigua Real Biblioteca. Ambos establecimientos eran el resultado de un coleccionismo regio y de naturaleza ilustrada, lo cual condicionó el tipo de objetos que conservaban y exhibían¹⁰. No obstante, la importancia histórica de estas colecciones fundacionales asiáticas quizá ha oscurecido el hecho de que en los primeros años de existencia de esta Sección Etnográfica, se produjo un constante goteo de aportaciones privadas a la misma. Así, entre 1868 y 1900 se efectuaron un total de cuarenta y ocho ingresos en el Museo entre los

⁷ SALA, J., *op. cit.*, p. 89.

⁸ Esta sección agrupaba unas 2.000 piezas procedentes de Asia y otros continentes y podemos conocer su contenido gracias al catálogo redactado por Florencio Janer entre 1858 y 1860 (Archivo del Museo de América de Madrid. *Catálogo General de las Colecciones Histórico-Etnográficas y Antigüedades del Museo de Ciencias Naturales de Madrid por Florencio Janer*, 1860). En este manuscrito inédito, Janer catalogó las colecciones asiáticas y las agrupó en distintas secciones: «Trajes y Adornos»; «Utensilios domésticos»; «Producciones artísticas y objetos diversos»; «Instrumentos músicos»; «Armas ofensivas y defensivas», e «Ídolos, estatuas pagódicas y objetos sagrados». Sobre la figura de Florencio Janer resulta de interés CABELLO CARRO, P., «Los inicios de la museología en la Función Pública: la compleja historia de Florencio Janer (1831-1877)», *Museos.es, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 3, 2007, pp. 162-175, y CABELLO CARRO, P., «Los comienzos de la Administración de Patrimonio a través de la biografía de Florencio Janer (1831-1877)», *Patrimonio Cultural y Derecho*, 11, 2007, pp. 77-106. Aunque en su trayectoria vinculada al MAN destacó más como americanista, a él le debemos los siguientes estudios sobre las colecciones asiáticas de la Sección Etnográfica, que tan bien conocía: JANER, F., «De algunas antigüedades chinas del Museo Arqueológico Nacional», *La Revista de España*, XXVI 1872, pp. 508-528; JANER, F., «El vaso chino de las virtudes», *Museo Español de Antigüedades*, tomo III, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1874; JANER, F., «De las porcelanas chinas del Museo Arqueológico. Noticias reunidas por Florencio Janer», *Museo Español de Antigüedades*, tomo IV, Madrid, Imprenta Fortanet, 1875; JANER, F., «De los espejos mágicos procedentes del celeste Imperio que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, tomo V, Madrid, Imprenta Fortanet, 1876.

⁹ Vid. CASTELLANOS DE LOSADA, B. S., *Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la colección del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Imprenta de Sanchiz, 1847. Castellanos, que había formado parte del personal de la Biblioteca Nacional, se integraría posteriormente en el MAN. LAVÍN BERDONCES, A. C., «Basilio Sebastián Castellanos de Losada», *Zona arqueológica...*, *op. cit.*, pp. 245-252.

¹⁰ Su historia, composición y características están ampliamente estudiadas en MAÑUECO SANTURTUN, M.^a C., «Colecciones reales en el Museo Arqueológico Nacional», en *De Gabinete...*, *op. cit.*, pp. 189-217; MAÑUECO SANTURTUN, M.^a C., «Antecedentes del Museo Arqueológico Nacional (1711-1867)», *Boletín de la ANABAD*, tomo 43, 3-4 (1993), pp. 11-36; MAÑUECO SANTURTUN, M.^a C., «El gabinete de antigüedades y el museo de monedas de la Real Librería (1711-1759)», en SANTIAGO SÁEZ, E. (ed.), *La Real Biblioteca Pública: 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004, pp. 300-314.

que se incluían uno o más objetos de arte asiático¹¹. Ya en el siglo xx, serían solo siete los ingresos de esta naturaleza que se producirían hasta la Guerra Civil, pero con donaciones tan importantes como la de la Colección Riaño¹². En cuanto a la naturaleza de estos ingresos, debemos señalar que, en algunos casos, se componían de un número exiguo de objetos, en ocasiones una única pieza china, filipina o india, insertas en el contexto de una colección de cariz arqueológico. Incluso en expedientes de entrada que corresponden a un generoso legado, con un número elevado de piezas, las de origen asiático son escasas. Es decir, no constituyen conjuntos planificados y coherentes por sí mismos, especialmente en los años 70 y 80, sin que pueda hablarse todavía de un coleccionismo consciente y sistemático de arte asiático en España; quizá porque nos encontramos en un momento muy temprano del fenómeno, y el aficionado precursor todavía guarda las piezas para sí, a diferencia de otros coleccionistas ligeramente posteriores, como el bilbaíno José Palacio (1875-1952)¹³. En cuanto a la vía de adquisición de las piezas, lo más frecuente es que los objetos hayan llegado a manos de sus propietarios de forma azarosa, por herencia familiar o en el transcurso de un viaje o aventura personal. Es el caso de Enrique Gil Sanz, que en 1892 ofreció en venta al MAN una serie de objetos que había recogido en las provincias filipinas de Nueva España, Isabela y Cagayán, entre ellos dos anitos o imágenes de dioses Penates de los indios igorotes, que fueron muy bien valorados en el informe de tasación y que se comprarían de buen grado¹⁴. Un caso que podemos poner en relación con esa mitología decimonónica del héroe o aventurero, que se adentra en tierras vírgenes y remotas y entra en contacto con pueblos desconocidos, portador de una «misión» civilizadora popularizada por las novelas de aventuras en lugares exóticos de Robert L. Stevenson, Jack London o Julio Verne.

¿Qué movía a estos coleccionistas a desprenderse de sus bienes? Si bien en algunos casos había un mero interés venal¹⁵, lo cierto es que gran parte de

¹¹ Dejamos fuera de este estudio otros ingresos procedentes de museos o instituciones del Estado como el Museo del Prado (AMAN, expediente 1873/24); el Museo de Ingenieros (AMAN, expediente 1876/54), la Universidad de Salamanca (AMAN, expediente 1871/15) o la importante entrada en que se detalla la cesión en depósito de cerámica y porcelana procedente del Guardamuebles y Chinero Viejo de Palacio Real, y en el que había numerosos ejemplares orientales (AMAN, expediente 1871/21).

¹² AMAN Expediente 1903/51.

¹³ PEREDA, A., *La colección Palacio: arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1998.

¹⁴ AMAN, expediente 1892/116. La operación de compra se liquidó por 875 pesetas, un precio muy inferior a las 2.235 pesetas que pedía su propietario. Además de los anitos, el lote incluía «armas, prendas de traje, collares y adornos de secundaria importancia, pero siempre dignos de aprecio para los estudios etnográficos».

¹⁵ Es el caso de propietarios ocasionales de algún objeto, como J. Leirado (AMAN 1871/24) o Francisco Lagorio (AMAN, expediente 1870/11) o de los herederos de coleccionistas en el sentido estricto de la palabra como Rosario Laiglesia, la viuda de Tomás Asensi, en cuyo caso nos detendremos más adelante (AMAN, expediente 1876/6).

estos propietarios tenían como principal motivación el contribuir al crecimiento del MAN como muestra de cierta suerte de «patriotismo inteligente», una idea a la que ya apelaban los promotores del Museo en su decreto de fundación. De hecho, en su disposición sexta se expresaba:

El Gobierno de Su Majestad mirará con un servicio especial y digno de premio todo el que se preste a favor del enriquecimiento de los Museos de Antigüedades y colecciones arqueológicas, y será para este Ministerio muy grato deber el inclinar el ánimo de Su Majestad a galardonar con honrosas distinciones a los particulares cuya generosidad sobresalga en contribuir por donativo o cesión levemente onerosa, al lustre y aumento de los Museos de Antigüedades, en cuyas salas y departamentos se harán constar siempre, en un tarjetón expuesto al público, al nombre y apellido de las personas que hayan donado o cedido en depósito, durante su voluntad, algún objeto¹⁶.

Nueve años después, en el primer intento de bosquejar una historia¹⁷ de esos primeros años de vida del MAN, se recordaba que «al amparo de nuestras banderas y por la fuerza de nuestras armas, España ha traído a su seno en diversas épocas preciosos trofeos y objetos curiosos, que dan una idea de las costumbres, hábitos, trajes, organización y cultura de las diversas gentes y razas que pueblan el globo», en alusión a las colecciones etnográficas. Ambos textos se escriben con el telón de fondo de la creciente conciencia nacional entre capas más amplias de la población española durante la I República y los comienzos de la Restauración. La creencia en la existencia inmemorial de España como una realidad histórica vertebraba el discurso decimonónico sobre la Nación española; una noción que se ha considerado por parte de la historiografía¹⁸ como un producto intelectual cuya elaboración sería paralela a la construcción del Estado Liberal y a la «redacción» de esa Historia de España; un proceso al que, como ya hemos comentado, contribuía el propio MAN. Sin embargo, no solo encontramos «patrióticos» donativos, sino también aportaciones procedentes del extranjero, como la de Oscar von Rose¹⁹ quien, como «Jefe de Estación de los caminos de hierro del Estado de Sajonia», entregó al museo «como muestra de su simpatía a la nación española», entre otras piezas, tres tallas de esteatita («trabajo artístico chino») y una «tabaquera japonesa con incrustaciones de nácar», probablemente un *tabakobon* o un *inro* con incrustaciones en *raden*.

En cuanto al perfil que presentan estos coleccionistas, es muy diverso: aristócratas, académicos e intelectuales, militares, diplomáticos y miembros de la

¹⁶ Real Decreto de 18 de marzo de 1867 (publicado en la *Gaceta de Madrid* del 21 de ese mes), reproducido en FRANCO MATA, Á., «Las comisiones científicas de 1868 a 1875 y las colecciones del Museo Arqueológico Nacional. I. 1868», *Boletín de la ANABAD*, tomo 43, 3-4, pp. 109-136, espec. 111.

¹⁷ DE LA RADA Y DELGADO, J. D., *op. cit.*, p. 3.

¹⁸ BAHAMONDE, A. Y MARTÍNEZ, J. A., *Historia de España. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 496.

¹⁹ AMAN, expediente 1872/30.

alta y media burguesía. Tal y como había sido habitual en el coleccionismo histórico de objetos asiáticos hay miembros de la aristocracia, muchos de ellos de nuevo cuño, como los condes de Morphy. A la muerte del musicólogo y compositor Guillermo de Morphy y Ferriz de Guzmán (1836-1899), su viuda donó una colección de «instrumentos musicales chinos y japoneses» al MAN²⁰. Morphy, muy integrado en el círculo cortesano como secretario personal de Alfonso XII y mentor de figuras como Isaac Albéniz, había tenido una formación cosmopolita y había residido en diversos momentos de su vida en Francia, Italia, Alemania o el Imperio Austro-Húngaro. Siguiendo esta línea destaca la presencia en esta nómina de académicos e intelectuales, incluso miembros de la plantilla del museo como Basilio S. Castellanos²¹, o colaboradores del mismo como el académico aragonés Francisco Zapater y Gómez (1820-1897), quien además había vivido en Filipinas entre 1877 y 1882²². Similar inquietud mostraron artistas o arquitectos: el arquitecto Aníbal Álvarez Bouquel (1806-1870) dona al centro todavía en mantillas «un ídolo indio de bronce»²³. Aconsejado por Paulino Savirón y Esteban, el pintor zaragozano Eduardo López del Plano, regala una «jícara de porcelana de Japón» en 1873. Una tal «Robustiana Ariño»²⁴, quien vende unos amuletos japoneses por veinte pesetas, podría corresponder a Robustiana Armiño de Cuesta (1821-1890), escritora de ideología carlista, miembro de varios Liceos y habitual en distintas publicaciones periódicas.

Sin embargo, debemos destacar un nuevo personaje en el relato de la fascinación por Oriente, el coleccionista burgués, quien va a erigirse en protagonista de esta época. El *boom* económico que se produce en España entre 1856 y 1866 propicia el crecimiento de una nueva élite social y económica a lo largo de los años 70 y 80. Esta burguesía, a veces rentista pero no necesariamente inmóvil, va a detentar el poder político, a manejar el mercado financiero y bursátil y a diseñar los ensanches urbanos²⁵. Asimismo, va a protagonizar el mecenazgo cultural en el Estado Liberal y a construir sus propios espacios

²⁰ AMAN, expediente 1899/24. Instrumentos que vendrían a añadirse a los de idéntica naturaleza y procedentes del Real Gabinete de Historia Natural, así como a los que donaron los herederos del gaditano Juan de Elizalde (AMAN, expediente 1868/4), en cuyo gabinete o colección de moluscos se encontrarían estos objetos, siguiendo una tradición propia de los gabinetes de curiosidades modernos.

²¹ AMAN, expediente 1881/82. Castellanos dona dos tallas chinas de pagodita o esteatita pintada.

²² AMAN, expediente 1871/8. Francisco Zapater y Gómez fue vocal de la Comisión de Monumentos de Zaragoza desde 1866, al ser correspondiente de la Real Academia de San Fernando. Llama la atención que, mucho antes de su etapa en Filipinas, ya donara al MAN objetos procedentes de Europa, China, Filipinas y África.

²³ AMAN, expediente 1868/6. Fue académico de la Real Academia de San Fernando y profesor de la recién fundada Escuela de Arquitectura.

²⁴ AMAN, expediente 1876/53.

²⁵ BAHAMONDE, A. Y MARTÍNEZ, J. A., «La burguesía nacional», en *Historia de España...*, op. cit., pp. 456-457.

de sociabilidad cultural²⁶, de entre los que destaca el propio MAN, que se erige en uno de los puntos clave del nuevo escenario cultural madrileño. Así, Madrid se convierte en referente y escaparate de la cultura nacional, perfilándose tempranamente como «ciudad de museos», y núcleo donde tienden a ubicarse las elites del dinero en la España decimonónica, aunque sin perder sus vínculos con sus regiones de procedencia²⁷. Como ya hemos adelantado, esta burguesía a veces corona su ascenso social mediante la obtención de títulos nobiliarios gracias a los méritos alcanzados en la cultura, la política o el ejército; asume entonces el modelo de comportamiento de la vieja nobleza de sangre²⁸ en cuanto a la perpetuación de sus valores tradicionales y la reproducción de su mismo estilo de vida, que lleva aparejado la participación y organización de eventos sociales y culturales en los que juega un papel fundamental el denominado «consumo suntuario»²⁹, que se convierte en capital simbólico y reflejo de su nuevo *status quo*. En definitiva, la burguesía deviene en agente coleccionista y consumidor de obras de arte y objetos suntuarios; fenómeno favorecido, además, por la circunstancia de que a finales del siglo XIX salieron al mercado europeo una gran cantidad de obras de arte, debido a la disolución de muchos patrimonios nobiliarios que se vieron forzados a vender sus valiosas posesiones muebles e inmuebles³⁰, así como por la carencia, por entonces, de una legislación de protección del Patrimonio. Esto sería aprovechado, precisamente, por miembros de esa burguesía española que se inicia en el coleccionismo. Es el caso de José de Salamanca y Mayol (1811-1883), ennoblecido como marqués de Salamanca. Más conocido por sus colecciones arqueológicas y su apoyo a distintas campañas de excavación, este prohombre y millonario reunió durante años una espléndida colección³¹ que, tras años de negociaciones, vendió al MAN por 250.000 pesetas³². En el *Catálogo de las*

²⁶ Otros espacios oficiales de intercambio y promoción de las artes propiciados por esta nueva clase dirigente, siempre en Madrid, fueron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que comenzaron en 1856, la construcción del Teatro Real de la Ópera (1850), o la creación de la Universidad Central (1836). Un panorama que se completaba con otras instituciones privadas, como los ateneos y las «sociedades de hablar», BAHAMONDE, A. y MARTÍNEZ, J. A., «Del mecenazgo de la Corte al del Estado Liberal. Los espacios de sociabilidad cultural», en *Historia de España...*, *op. cit.*, pp. 488-492.

²⁷ La historiografía habla de una «burguesía nacional en Madrid», más que de «burguesía madrileña».

²⁸ BAHAMONDE MAGRO, Á., «El gasto suntuario de la nobleza», en BAHAMONDE MAGRO, Á. (COORD.), *Historia Universal Planeta. La época del Imperialismo*, vol. 11, Barcelona, Editorial Planeta, 1992, p. 446.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ VAQUERO, L., «Prólogo», en TABAR DE ANITÚA, F. (COM.), *Lujo asiático. Artes de Extremo Oriente y Chinerías en el Museo Cerralbo. Madrid, De octubre de 2004 a enero de 2005*, Madrid, Museo Cerralbo - Ministerio de Cultura, 2004, p. 13.

³¹ Sobre este arduo proceso, *vid.* CHINCHILLA, M., «Colección Marqués de Salamanca», en *De Gabinete...*, *op. cit.*, pp. 346-362, y FLORES ÁLVAREZ, A., «El Baco del Museo Arqueológico Nacional (Madrid) y algunas consideraciones sobre la colección de antigüedades del Marqués de Salamanca», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XX, 1-2, 2002, pp. 51-64.

³² AMAN, expediente 1873/29. Caja 22.

Antigüedades del Museo de Vista Alegre, inventario de su colección, figuran recipientes en jade, cajas chinas y tres *shizi* o Leones de Fo, realizados en distintos materiales como bronce y porcelana.

EL ORIENTALISMO FINISECULAR Y SU REFLEJO EN EL COLECCIONISMO MUSEÍSTICO

Un factor determinante en el incremento de las colecciones asiáticas del MAN fue el influjo ejercido sobre las elites culturales españolas por las distintas modas orientalistas de fin de siglo, de las que la Sección Etnográfica se convirtió en un reflejo oficial³³. La fascinación por la cultura y el arte asiáticos, pese a tener lejanos precedentes históricos en la cultura europea y española³⁴, alcanza en este momento unas dimensiones sin precedentes en su difusión en sectores más amplios de la población. Las causas del fenómeno están, por una parte, en el comienzo de las relaciones comerciales y diplomáticas entre algunas potencias europeas y asiáticas y, por otro lado, en el propio contexto cultural que encontramos en Europa que, como indica Almazán³⁵, es más permeable al arte de Asia Oriental, gracias a las primeras publicaciones sobre el tema (incluyendo las revistas ilustradas de gran tirada), la exhibición y venta de objetos asiáticos en las exposiciones universales e internacionales (como la Hispano-Filipina de Madrid en 1887), y el coleccionismo de estas mercancías y objetos suntuarios, especialmente de cerámica, bronce decorativos y marfiles³⁶. Una moda generalizada en toda Europa que se convirtió en el origen de numerosas colecciones particulares, algunas de las cuales darían lugar a pequeños museos en los que estaban

³³ Sobre esta cuestión y su presencia en España *vid.*: KIM LEE, S. H., *La presencia del arte del Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, y ALMAZÁN TOMÁS, V., «La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo», *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 18, Zaragoza, 2003, pp. 83-106.

³⁴ Pese a existir una abundante bibliografía sobre esta cuestión, nos limitaremos a citar algunas obras clave sobre esta historia del coleccionismo de arte asiático en España, bien por tratarse de los catálogos de exposiciones señaladas o por resultar una buena introducción al tema: *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional 2003; *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*, Madrid, Grupo Asia - Comunidad de Madrid, 2009; *Fascinados por Oriente*, Madrid, Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Artes Decorativas, 2010; AGUILÓ ALONSO, M.^a P., «Vía Orientalis, 1500-1900: la repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración», en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 525-538; finalmente, BARLÉS BÁGUENA, E. Y ALMAZÁN TOMÁS, V., «Monográfico Las colecciones de arte Extremo Oriental de España» *Artígrama...*, *op. cit.*, pp. 14-268.

³⁵ ALMAZÁN TOMÁS, V., «En el ocaso del Celeste Imperio. Arte chino en las revistas ilustradas. Españolas durante el reinado del emperador Guangxu (1875-1908)», *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 20, 2005, pp. 457-471, espec. p. 458.

³⁶ FERRO PAYERO, M.^a J., «Orientando la mirada. La aportación de los coleccionistas contemporáneos a los fondos museísticos españoles de arte asiático», en *Orientando la mirada...*, *op. cit.*, pp. 81-91.

presentes piezas de China, Japón o India, como es el caso del Museo Cerralbo, el Museo Sorolla, o el Museo Lázaro Galdiano³⁷. Por otra parte, en el imaginario europeo de finales del XIX se produce un cambio de papeles en la representación de la imagen de determinadas naciones y culturas, algo que incide en la nueva procedencia geográfica y cultural de los objetos adquiridos. Si en los fondos iniciales predominaban por razones históricas las obras de arte y manufacturas de China y Filipinas, hacia finales de siglo un mejor conocimiento y un contacto más directo con otras regiones de Asia favorece que figuren nuevas y evocadoras geografías en el Libro de Entradas de la sección: las posesiones españolas de las Carolinas y las Marianas, la Cochinchina, Tonkín, Amman, Palaos, la India, Siam o Japón. En parte, ello se debe a que, frente a la imagen declinante de la China Qing, el denominado Celeste Imperio, Europa contempla con admiración la acelerada modernización del Japón Meiji (1868-1912), materializado ante el espectador europeo gracias a la presencia de productos japoneses, cuya singularidad estética supuso una revelación cultural, en las citadas exposiciones internacionales³⁸. La relativamente tardía incorporación de España al fenómeno del Japonismo³⁹ es la causa de que en 1872 el MAN solo tuviera en su haber una docena de objetos japoneses; poco a poco irán llegando las «cajas maqueadas», es decir, cajas barnizadas con *urushi* japonés, que son muy apreciadas en este fin de siglo a lo largo de toda Europa⁴⁰. Junto a ellas, empiezan a aparecer las porcelanas japonesas⁴¹ que se unirán a las de origen chino, especialmente las originarias de la zona de Satsuma, con sus acabados dorados y su abigarrada decoración⁴². Por último, en una línea con

³⁷ En 2008 se defendió en la Universidad de Zaragoza el estudio MARTÍNEZ MINGARRO, E., *Coleccionismo privado de Ukiyo-e en España desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Una aproximación a su estudio* (inédito), conducente a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados.

³⁸ ALMAZÁN TOMÁS, V., «Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China», *Artígrama, Revista del Departamento de Historia del Arte*, 21, 2006, pp. 85-104.

³⁹ ALMAZÁN TOMÁS, V., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, edición en microficha, 2001; sobre la evolución historiográfica, *vid.* BARLÉS BÁGUENA, E., «Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España», *Artígrama...*, *op. cit.*, pp. 23-82.

⁴⁰ BINSIK, M., «European collectors and Japanese merchants of lacquer in *Old Japan*. Collecting Japanese lacquer art in the Meiji period (1868-1912)», *Journal of the History of Collections*, vol. 20, 2, Oxford, Oxford University Press, Fall 2008, pp. 217-236, y BINSIK, M., «Japanese Maki-e Incense boxes exported in the Meiji Period. Kogo and Kobako as *Objets de Vitrine* in Europe during the second half of the 19th century», *Arts of Asia. Japanese arts, textiles and costume issue*. Volume 36, 4, july-august 2006, pp. 72-83.

⁴¹ Es el caso de las dos «jarras» o «floreros japoneses» que presenta para su venta Francisco Lagorio y que se compran por 180 reales (AMAN, expediente 1870/11).

⁴² CABAÑAS MORENO, P., «Las nuevas cerámicas japonesas y la demanda del mercado occidental. Algunos ejemplos del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XIV, pp. 143-152.

lejanos precedentes en las armerías históricas españolas⁴³, objetos como la armadura de samurai que se adquiere a una desconocida Adela del Moral por 1.000 pesetas de 1871⁴⁴. Entre tanto, los objetos de Filipinas, todavía provincia española⁴⁵, se incluían en el área de Oceanía y denotaban una especial predilección por las armas, como escudos, flechas y campilanes (un tipo de machete) de distintos pueblos indo-melanésicos del archipiélago, además de manufacturas elaboradas por los sangleyes, la población filipina de origen chino.

EL NUEVO PANORAMA INTERNACIONAL Y EL COLONIALISMO AMABLE DEL MAN

Entre el grupo de coleccionistas que ofrecieron objetos asiáticos al recién creado museo destacamos la presencia de militares, como Enrique Suender, y diplomáticos, como Eduardo Toda i Güell o Tomás Asensi. La referencia a estos dos sectores no puede explicarse sin atender al contexto internacional de las tres últimas décadas del siglo XIX, marcado por el intervencionismo económico y político en África y Asia por parte de las naciones europeas, especialmente Inglaterra, Francia y Alemania; un imperialismo que se distingue del de épocas anteriores por el colonialismo, es decir, la constitución de un conjunto de territorios ultramarinos como dependientes políticamente de la metrópoli europea⁴⁶ y que podía utilizar diversos mecanismos⁴⁷. No es casual, por otra parte, que el colonialismo alcance su momento álgido precisamente entre 1880 y 1914, etapa que coincide con el período de crecimiento máximo de la Sección Etnográfica de nuestro museo y de la de tantos otros de similar naturaleza en el ámbito europeo. El colonialismo, por otra parte, se amparaba en dos argumentos: por un lado, en el concepto de «interés nacional»⁴⁸ que conducía a la competencia con otras naciones y, por otro, en la difusión de las teorías racistas, como la

⁴³ ARIAS ESTÉVEZ, M., «Siete samurais en el Museo del Ejército de Madrid: seda, hierro y laca», *Goya: Revista de arte*, 292, 2003, pp. 35-50.

⁴⁴ AMAN, expediente 1871/79.

⁴⁵ Para una aproximación a la revisión de las relaciones entre España y Filipinas *vid.* DÍAZ-TRECHUELO, L., *Filipinas: la gran desconocida (1565-1898)*, Barañáin, Universidad de Navarra, 2001. Citaremos tan solo un par de aportaciones a esta cuestión desde el contexto del museo de antropología: *Filipinas. Un siglo después, una doble mirada*, Barcelona, Museu Etnològic de Barcelona, 1998, y *Filipinas: tradición y modernidad*, Madrid, Museo Nacional de Antropología, 1996.

⁴⁶ SÁNCHEZ PÉREZ, F., «La expansión imperialista», en BAHAMONDE MAGRO, Á. (coord.), *Historia Universal Planeta. La época del Imperialismo...*, *op. cit.*, pp. 359-366.

⁴⁷ Por ejemplo, en el caso de Francia, controlaba la colonia de Indochina, mantenía a Annam y Camboya como protectorados y firmaba acuerdos diplomáticos con Siam, que se mantuvo independiente.

⁴⁸ Interés nacional que aunaba, por un lado, los intereses políticos del país (la primacía de su Estado sobre los demás, el prestigio diplomático y el poder militar) y los intereses económicos y sociales (la mejora del nivel de vida general de la población, y un mayor poder económico del país), *Ibidem*, p. 361.

doctrina falsamente humanitarista del *white man's burden*, la responsabilidad del hombre blanco de extender a asiáticos y africanos las conquistas técnicas y culturales del hombre occidental, la vieja pugna entre barbarie y civilización. Sin embargo, dentro de este gran reparto del mundo, España se configuró como una potencia colonialista de segundo orden; un tren al que España intentó subirse tardíamente con la campaña en la Cochinchina de 1858 a 1863 y otros intentos en Hispanoamérica⁴⁹. Esa incursión en el sudeste asiático fue determinante en el caso de la donación de Enrique Suender, que el 4 de agosto de 1870 ofrece una docena de objetos recogidos por él mismo, tal y como relata⁵⁰, en el trascurso de la expedición hispano-francesa a la Cochinchina, la zona meridional del actual Vietnam. Suender, que en el momento de realizar su oferta ostentaba el cargo de subinspector del Cuerpo de Sanidad Militar, había tomado parte de dicha campaña como médico militar y pudo ser testigo privilegiado del desembarco y toma de la ciudad costera de Turana o Da Nang en 1858, y de la toma de Saigón, que tuvo lugar el 17 de febrero de 1859⁵¹, enclaves donde habría recogido las piezas. En la carta que dirige al director del MAN, ofrece una variopinta relación de los objetos «por si los considera dignos de figurar en el Museo que dignamente dirige» y que se componía de doce objetos que, a juzgar por su descripción⁵², poseían un valor más bien simbólico de aquella hazaña bélica: tres sellos oficiales, pebeteros y bandejas, tres pequeñas imágenes búdicas en distintos materiales y algunas monedas de la región. A la muerte de Suender, su viuda Rosario Escolar no dudaría en legar al Museo una valiosa mesa tallada de la misma procedencia que los objetos que cediera su esposo⁵³. Pese a ese papel secundario anteriormente apuntado, la diplomacia española y sus ramificaciones en el continente asiático llevaron a muchos funcionarios del cuerpo diplomático español a desplazarse en misiones oficiales a distintos enclaves de Asia Oriental, circunstancia que llevaría a muchos de ellos a tomar contacto con la cultura del lugar y a adquirir objetos que traerían con-

⁴⁹ JOVER ZAMORA, J. M., *La civilización española a mediados del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

⁵⁰ AMAN, expediente 1870/10.

⁵¹ En Saigón permanecerían las tropas españolas hasta 1863.

⁵² *Ibidem*. El botín de Suender incluía, en sus propias palabras, «Un sello de marfil hallado sobre la mesa del Gobernador del fuerte principal de Turón (*sic*), el 1 de septiembre de 1858 en que los fuertes de dicha bahía fueron bombardeados, por la escuadra franco-española y ocupados por las tropas aliadas; un gran sello de bronce, hallado en uno de los palacios de la ciudadela de Saigón: dos sellos de madera, de igual procedencia que el anterior; una medalla de bronce, que se halló al derribar un ídolo cochinchino, en una pagoda, del arrabal de Saigón, llamado «Campo de todos los letrados». Hallose la medalla en el hueco de la peana del ídolo; una baraja cochinchina; una gran pebetera (*sic*) de bronce, con tapón del mismo metal; Un objeto de bronce, de uso desconocido; un pequeño ídolo de hierro dorado; un pequeño ídolo de piedra; Otro ídem, de tierra cocida; una bandeja de madera, maqueada de nácar, para ofrecer tabaco y buyo; varias monedas de cobre, del actual emperador Tu-Sue».

⁵³ AMAN, expediente 1903/39.

sigo a la península con destino a sus colecciones particulares, como el caso del aragonés Enrique Otal y Ric (1844-1895)⁵⁴, barón de Valdeolivos, que ejerció en Pekín entre 1875 y 1878. En lo que respecta al MAN, son bien conocidos los casos de Eduardo Toda y Güell, quien había sido cónsul en Egipto y Japón, y que legaría su colección de antigüedades egipcias al museo⁵⁵, entre las se encontraban objetos de otras culturas y casi cinco mil monedas japonesas⁵⁶. Asimismo, y pese a no haber disfrutado de un destino oficial en la zona, su condición de cónsul permitió reunir una importante colección de antigüedades clásicas⁵⁷ a Tomás Asensi y Lugar, que tras ejercer la legación de Italia y Argel llegaría a secretario de Comercio. Su viuda vendió este conjunto al MAN por 40.042 pesetas, de las que 8.615 correspondían a una serie de 39 «objetos de etnografía»⁵⁸, procedentes de China, Japón, India, Siam y Cochinchina, principalmente bronce, algunos textiles, marfiles y porcelanas. Llama la atención la presencia de muchas representaciones búdicas, como la *Cabecita de Metal, perteneciente al ídolo de Buda*, correspondiente al número 945 de su catálogo y que adquirió gracias a Albino Mencarini, cónsul de España en Singapur. Asensi relata que, al parecer, Mencarini se hallaba en misión diplomática en «Ajut, antigua capital de Siam» (Ayuthaya) y «la investidura de un cargo le permitió visitar aquellos lugares sagrados, si bien no le fue dado penetrar en el subterráneo, porque dos guardianes siameses temían que su presencia profanase las tantas reliquias allí depositadas. La cabecita estaba a la entrada y pudo recogerla del suelo sin ser visto»⁵⁹.

⁵⁴ LUQUE TALAVÁN, M. *et alii*, *Imágenes del mundo. Enrique Otal y Ric. Diplomático y viajero*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2009.

⁵⁵ AMAN, expediente 1887/ 15/01.

⁵⁶ Sobre la moneda asiática en el MAN *vid.*: SECO SERRA, I., «Tesoros del país de Wa. La serie de Doce monedas Dinásticas japonesas en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 24-25-26, 2006-2008, pp. 121-143, y TORRES, J., «Moneda china antigua en el Museo Arqueológico Nacional. I. Monedas con forma de objetos», *Ibidem*, pp. 77-98. *Vid.* también CABRERA LAFUENTE, A., «Colección Toda», en *De Gabinete...*, *op. cit.*, pp. 371-375.

⁵⁷ PAZ YANES, C., «Don Tomás Asensi: historia de una vida y de una colección», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XIII, 1-2, 1995, pp. 5-11, y GONZÁLEZ, C., «Colección Asensi», en *De Gabinete...*, *op. cit.*, pp. 362-367.

⁵⁸ AMAN, expediente 1876/6. Entre la documentación existente sobre el proceso se encuentra el catálogo de sus colecciones elaborado personalmente por Tomás Asensi, ilustrado con dibujos de muchas de las piezas y en el que detalla la procedencia de algunas de ellas. Asimismo, resulta interesante cotejar este inventario personal con el *Catálogo del Gabinete de Antigüedades, que perteneció al Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Don Tomás de Asensi*, informe elaborado por una comisión del museo entre la que estaba Juan Salas Doriga, ayudante de la Sección Cuarta, y en el que figuran los precios atribuidos a cada una de las piezas.

⁵⁹ *Ibidem*, s. f.

LA CONSIDERACIÓN DE LAS DIFERENTES TIPOLOGÍAS:
DEL *OBJET DE VITRINE* AL OBJETO ETNOGRÁFICO

De la apreciación estética y suntuaria de los objetos, valorados como decorativos y venerados *objets de vitrine*, a la cientifista que ponía en valor las piezas de carácter etnográfico, media una infinidad de categorías e intereses. Así, en esos 48 expedientes mencionados, encontramos un amplio abanico de objetos: ejemplos de indumentaria china y filipina, instrumentos musicales, objetos votivos de variado signo, utensilios cotidianos y de adorno personal (como joyas y abanicos), armas, recipientes de todo tipo (cajas, cestas, cuencos), tallas sobre materiales apreciados como el marfil, la esteatita, etc., así como monedas, juegos y amuletos. Bajo nuestro punto de vista, en la elección y consideración de estas piezas conviven varios enfoques: la visión estética del conocedor, la científica del estudioso y, finalmente, la puramente crematística. Por una parte, la concepción de las manufacturas asiáticas como símbolos de prestigio y buen gusto personal favorecía su uso puntual en la decoración de interiores de las elites, amenizando un interior lujoso, y acompañadas de otras antigüedades e imitaciones europeas de objetos exóticos⁶⁰. Interiores donde hay una clara preferencia por un tipo u otro de objeto en función de la utilización de los espacios. Lourdes Vaquero llega incluso a distinguir entre los broncees rituales y panoplias que suelen ubicarse en los «ambientes masculinos», como despachos y *fumoirs*, frente a las porcelanas, sedas bordadas y objetos lacados que feminizarían dormitorios y salones. Y, frente a la buscada apariencia de fasto doméstico, trasladada del interior particular a la sala del museo, el enfoque científico que atendía a otro tipo de objetos, debido al desarrollo de la Antropología científica y de la Etnografía, que favoreció una concepción de la institución museística y de las exposiciones etnográficas como auténticos laboratorios para antropólogos, tanto en Europa como en Estados Unidos. A esto hay que añadir una visión de la Etnografía como subdisciplina derivada de la Historia Natural del Hombre, lo que implicaba un estudio de las razas humanas, paralelo al aplicado a las distintas especies de la fauna y la flora⁶¹. Así, estos museos persiguen la instrucción universal, pero también funcionan como aparato propagandístico que explica a la vieja Europa el orden del mundo, su diversidad cultural y racial y la posición de subordinación que estos territorios domesticados ocupan frente a la tecnología y la superioridad intelectual europea.

⁶⁰ Es el caso de la bien conocida colección del marqués de Cerralbo, dispuesta en su palacio madrileño: «Las Chinerías y objetos de Extremo Oriente no constituyen una colección en el sentido estricto, ya que fueron adquiridos por sus valores estéticos para formar parte de la decoración del palacio», VAQUERO, L., «Prólogo», en TABAR DE ANITÚA, F. (com.), *op. cit.* p. 14.

⁶¹ ROMERO DE TEJADA PICATOSTE, M.^a P., «Antropología y museología: nuevas concepciones para los museos etnográficos», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 7, 2000, pp. 167-190.

Por supuesto, conforme se acerca el final de siglo se aprecia una sutil evolución en las preferencias de los coleccionistas. Así, aunque sigue triunfando el clásico tabor o jarrón de porcelana de exportación, muchas veces adquiridos por parejas y conjuntos, y que todavía materializan toda la fascinación europea por Asia, es posible contemplar el nacimiento de un renovado interés por la estatuaría de iconografía búdica, figuras que inevitablemente reciben el nombre de «Ídolos de la India» o «Idolillos de las Indias Orientales». Esta cuestión terminológica también nos recuerda la necesidad contemporánea de llevar a cabo una descripción taxonómica de la realidad y la clasificación objetiva de las colecciones museísticas. Un reto al que se enfrentaba el personal del museo que, en ocasiones, podía encontrar dificultades en catalogar y tasar determinados objetos. Un ejemplo de ello lo encontramos en la descripción de un trabajo en eboraria, un colmillo labrado, que fue adquirido en 1890⁶², y sobre el que se afirmaba era «obra debida al arte indo-chino, pues los tipos representados por figuras humanas lo determinan así por sus fisonomías y tocados».

A MODO DE CONCLUSIÓN

Todos estos factores proporcionaron un más fácil acceso a objetos asiáticos de distinto origen, conformaron el gusto de los coleccionistas, condicionaron la preferencia por unas u otras tipologías y determinaron la consideración que los responsables del museo tenían de estos objetos exóticos. Desde la historiografía ya señalada se ha repetido que es en este período cuando en Europa se empieza a abordar el arte de las culturas de Asia Oriental desde un punto de vista científico, puesto que surgen los primeros estudios sobre la materia. Sin embargo, ¿hasta que punto el gusto y el criterio del coleccionista decimonónico, especialmente el español, estaba afinado por ese pretendido cientifismo? ¿Realmente había un conocimiento tan ajustado a la realidad del arte y la cultura de China, Filipinas o de países emergentes en el panorama europeo como Japón o Siam? ¿Hasta qué punto no estuvo su elección también influida, como lo había estado el gusto dieciochesco, por los estereotipos operantes en la cultura española y europea sobre el «Lejano Oriente»? Desde nuestro punto de vista, estos estereotipos o imágenes preconcebidas pudieron fluctuar con respecto a periodos anteriores, pero se mantuvieron activos. Bajo esa idea ya aludida de la «unidad en la diversidad», expresada ingenuamente por Juan Sala, subyace la citada doctrina decimonónica de la misión del hombre blanco impelido a extender la civilización occidental. El propio Juan Sala, en sus meritorios estudios monográ-

⁶² AMAN, expediente 1890/111. En un momento dado, se lee en un informe elaborado por Federico Díez de Tejada: «En cuanto al precio en que debe adquirirse es tan difícil determinarse como se carece por completo de punto de comparación», tasándolo finalmente en 250 pesetas.

ficos sobre las colecciones chinas del museo⁶³, muestra una actitud ambigua por estas creaciones, entre la genuina admiración y la condescendencia. Otra prueba de ello la encontramos en algunos ejemplos de la terminología presente en la documentación manejada, como el diminutivo «idolillos de la India», buen ejemplo de esa mirada paternalista hacia creencias y religiones ajenas. Ya mediado el siglo xx, las importantes colecciones asiáticas del Museo Arqueológico se dispersarían entre el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Artes Decorativas y el Museo de América. En su ordenación sistemática y progresiva del pasado histórico de España, el MAN explicaba a los contemporáneos un discurso coherente de su evolución hacia la modernidad, una modernidad que no podía ser entendida sin la exhibición de sus glorias coloniales, ni de la evocación complacida de lo exótico. Un discurso al que tantos coleccionistas quisieron sumarse⁶⁴.

⁶³ Como SALA, J., «Trajes civiles y militares de la China», *Museo Español de Antigüedades*, tomo I, Madrid, Imprenta Fortanet, 1872, pp. 325-338.

⁶⁴ Lamentablemente, quedan fuera de los márgenes de nuestro estudio algunas cuestiones que consideramos de sumo interés como, por ejemplo, cuál fue la evolución del modelo expositivo aplicado a estos objetos asiáticos en el MAN, que nos remiten a las estrategias museográficas asociadas a eventos tan influyentes en la época como las exposiciones universales. Por otra parte, habría que plantear las implicaciones teóricas y metodológicas que suponía la exhibición de artefactos etnográficos en un contexto arqueológico o el influjo que ejercieron las *Arts & Crafts* en la valoración de las artes industriales de otras culturas.

LA TIRANÍA DEL ORDEN: LA PÉRDIDA DE LA IMAGEN TRADICIONAL DE ZARAGOZA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX, RECTIFICACIÓN DE TRAZADOS Y REMODELACIÓN DE FACHADAS

ISABEL YESTE NAVARRO
Universidad de Zaragoza

Cuentan las crónicas ciudadanas que contaba Zaragoza con una calle en la que cuando dos viandantes se cruzaban en un punto era menester que uno de ellos dijera: ¡Usted primero!, ya que la angostura del paso impedía que ambos pudieran pasar a la vez. Se trataba de la calle denominada de las Cortesías, la más estrecha de la ciudad, decían, galardón que hoy ha perdido, ampliada por exigencias urbanas.

Zaragoza se incorpora al siglo XIX con un aspecto y unas dimensiones físicas que no diferían sustancialmente de aquellas que presentaba a fines del período medieval. Las destrucciones de los Sitios a comienzos de siglo y la búsqueda de una imagen moderna para la misma en el último tercio del XIX conllevaron la pérdida definitiva de esa imagen.

Zaragoza experimentó en los años centrales del siglo un impulso que resultaría ya imparable. En el censo de 1857, tan solo ocho ciudades españolas superaban la cifra de 50.000 habitantes, Zaragoza era una de ellas. En este estado de cosas y de acuerdo con lo dictado por la Real Orden de 1846, Ildefonso Morales de los Ríos, alcalde de Zaragoza, encargó en 1849 a los arquitectos José de Yarza y Joaquín Gironza la formación de un plano general de la ciudad; no obstante, tendrán que pasar diez años más para que se acuerde definitivamente redactar este y siempre «con el importante objeto de adaptar el espacio urbano a las exigencias creadas por la circulación y la higiene modernas».

La línea recta facilita la circulación viaria. El tráfico, modelador de la ciudad en el siglo XX, comienza ya en el XIX a preferir las avenidas a las callejuelas de épocas anteriores. Higienistas y liberales, aunque aparentemente desde presupuestos distintos, apoyan la rectificación y ampliación de la ciudad. Proyectos de rectificación y trazado de nuevos viales en el interior de la ciudad que no se detendrán con las ampliaciones urbanas del siglo XX y sus nuevas avenidas, trazados rectos e insolidarios con el entorno que quedan colapsados en su encuentro con las tramas históricas que permanecen. Ampliaciones viarias que

permiten la construcción de edificios que sin justificación arquitectónica se calificaron como singulares, para, de esta forma, evitar la norma, la limitación de altura. Edificios modernos que arrastraron su modernidad hasta otros espacios de relativamente reciente formación, sustituyendo a aquellos otros que en su día, no tan lejano, fueron también modelo de modernidad y buen gusto.

El Plano Geométrico de Yarza es un plano planteado desde una perspectiva burguesa¹. Proponía una considerable remodelación del interior de la ciudad, rectificando antiguos trazados de forma que se facilitara el incipiente tráfico de personas y mercancías y, sobre todo, de forma que reflejara el orden burgués frente al caos de la ciudad tradicional. Las edificaciones armonizan sus fachadas con los nuevos trazados a partir de la simetría como patrón director. Edificios modernos, higiénicos, capaces y con un programa de servicios derivado de las nuevas necesidades de la clase dominante, esto es, la burguesía, debían sustituir a las insalubres viviendas tradicionales; y calles amplias y rectas a tortuosos trazados antiguos [fig. 1].

Las irregularidades en el trazado de los viales en los centros históricos de nuestras ciudades vienen condicionadas generalmente por una libre apropiación del suelo. Sobre esta idea básica del antiguo régimen se superponen los planteamientos liberales de la plusvalía como elemento generador de riqueza, plusvalía que podía lograrse sin demasiadas trabas a partir de un instrumento normativo, la rectificación y ampliación de los trazados viarios interiores que reconoce la Real Orden de 16 de junio de 1854 y que posteriormente aclara la Real Orden de 19 de diciembre de 1859.

Una vez aprobado el proyecto de alineación de una calle, todos los inmuebles que la componían quedan sometidos a él y sus propietarios debían proceder a reedificarlos total o parcialmente de acuerdo con las nuevas líneas fijadas para su fachada. De esta forma, en unos casos, era necesario ceder forzosamente una parte del terreno para vía pública, en otros, apropiarlo. En cualquier caso, la arquitectura se transforma. Por una parte, la posibilidad de construir una obra de nueva planta permitía levantar un inmueble cuya distribución interior y exterior se adaptara a las nuevas necesidades socioeconómicas: planta baja de mayor altura que facilitara así la incorporación sistemática del comercio, una distribución jerarquizada de los pisos superiores para que, de esta forma, el sistema viviendas en alquiler por pisos, sustituyera a la antigua ocupación del inmueble por parte de un único propietario, mayor amplitud de los vanos de ventilación e iluminación y una reorganización del espacio interior que elimina-

¹ YESTE NAVARRO, I., «Reforma interior y ensanche en la segunda mitad del siglo XIX en Zaragoza: El Plano Geométrico», *Artígrama*, 19, 2004, pp. 427-451.



Fig. 1. *Plano Geométrico*, José de Yarza Miñana, 1861 (fragmento).

ra la insalubre asociación entre alcobas sin comunicación exterior y salas a través de las que ventilarlas.

Para lograr una mayor uniformidad en el aspecto exterior de los inmuebles que componían una calle, se elaboraron las *Bases para la anchura de las calles y altura de las casas*, aprobadas por Real Orden de 10 de junio de 1854. Estas *Bases*, desarrolladas pormenorizadamente en las distintas Ordenanzas Municipales de ámbito local, calificaban las calles por clases u órdenes en función de su anchura, estableciendo igualmente el número máximo de pisos permitido para las construcciones que habían de componer dichas vías según la clase u orden al que pertenecieran –de 1ª, 2ª, 3ª...–. De esta forma, casas compuestas por $b + 1$ o $b + 2$, habituales en el casco histórico de Zaragoza, se recrecen en el último cuarto del siglo XIX con uno o dos pisos más en función del nuevo ancho de la calle, una nueva fachada, ordenada, simétrica, «actualizada»; en definitiva, viene a cerrar la obra.

La ciudad respira nuevos aires de modernidad y otros propietarios se suman a la remodelación de sus fachadas porque en ellas «los vanos no estaban colocados según las reglas de la simetría y orden», por todo lo cual solicitan «regularizarlas colocando balcones y eliminando el alero y los arcos bajo el mismo».

Aparece finalmente el gusto o el mal gusto y así, en una de las cartas que algunos propietarios dirigen al Ayuntamiento se trata esta cuestión, por considerar que el gusto particular afecta a la colectividad ya que la valoración de una ciudad en cuanto al Ornato Público, depende en gran medida de su imagen, y así leemos: «Que se está edificando sin orden ni concierto... Que se marcaron las líneas pero no se prescribieron las composiciones a las que habían de ajustarse las fachadas porque se creyó sin duda, que en Zaragoza, a la vez que había hombres de dinero, había también hombres de buen gusto, pero que después se ha visto que no los hay»² [fig. 2].

Surge así una de las atribuciones del arquitecto municipal: «informar a la Corporación, para conocer si las obras que proyectan los particulares en las fachadas de sus casas se encuentran ajustadas a las reglas de policía urbana y ornato público que exigen el buen gusto de la época y las prescripciones del arte». No es de extrañar así que en el informe redactado por el citado arquitecto municipal ante las solicitudes de licencia para edificar, podamos leer, junto con las prescripciones de aquellos materiales que pueden ser o no utilizados, frases como: «que se nota irregularidad por no estar los huecos en el centro de la fachada porque tiene el pozo en un extremo, de tal manera que intente vencer el obstáculo y que regularice los huecos en fachada»³ o sin más «que intente establecer un eje de simetría en la fachada, como corresponde al buen gusto»⁴. Esto es, la regularización, o lo que es lo mismo, acorde a la regla, identificando esta con la simetría, lo igual con lo igual, la rigidez de lo axial frente a la aparente libertad del caos.

Por otra parte, resulta curioso contemplar la contradicción que plantea el hecho de que, en numerosos casos, se remodele la fachada para dotarla de un aire moderno y ordenado, pero no se transforme en la misma proporción el interior de la vivienda, de forma que tras estas fachadas características de la arquitectura del XIX, subyacen distribuciones parcelarias propias de una época anterior. Podemos pensar que de bien poco sirve la contemplación externa de una fachada moderna, sujeta a un interior que no satisface las demandas de una nueva sociedad transformada. Algo tan absurdo y, sobre todo, tan teatral como lo que hacemos en la actualidad, esto es, mantener las fachadas decimonónicas o de épocas anteriores, como tramoya de la escenificación del ambiente de una pieza teatral que, simulando pasado, transcurre en el presente.

² Expediente 605, año 1883, caja 1.114, Policía Urbana, Obras. Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal.

³ Expediente 179, año 1880, caja 1.817, Policía Urbana, Licencias para edificar. Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal.

⁴ Expediente 410, año 1880, caja 1.817, Policía Urbana, Licencias para edificar. Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal.



Fig. 2. Plaza de Aragón, 11, Eusebio Lidón, noviembre de 1881.

El pensamiento ilustrado concibe la ciudad de forma global. Los planteamientos higienistas así lo requieren y algo que se deriva de ello es la necesidad de mantener la diferenciación entre el espacio público y el privado y, de una forma más precisa, entre los espacios contruidos y los libres. En la ciudad tradicional no resultaba infrecuente la apropiación del espacio destinado a viales para destinarlo a espacio construido, lo cual provocaba notables inflexiones en la latitud de las calles. La necesidad de permitir un tráfico fluido y un óptimo soleamiento y ventilación de los inmuebles contruidos sin que quiebras en las alineaciones o elementos volados lo impidieran llevó a la rectificación de los trazados y, para garantizar su control, a la necesaria obtención de la licencia de obra y a la previa inspección por parte del municipio del solar que había de contruirse⁵. Esta solicitud de licencia iba acompañada de un plano que reflejaba el alzado del inmueble. En un primer momento, los dibujos resultan de extraordinaria sencillez, están más cercanos a un simple boceto que a lo que actualmente entendemos por el plano de fachada. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las Ordenanzas Municipales comienzan a precisar las condiciones que han de cumplir los planos que acompañan la licencia: escala métrica, tipo de plano y de soporte en que deben presentarse y detalles constructivos de exigida precisión⁶. En Zaragoza, el *Bando General de Buen Gobierno* de 1874⁷ fija los requisitos del plano que debe acompañar a la solicitud de licencia, indicando que éste sea un «diseño» en papel tela que refleje «la fachada de la nue-

⁵ ANGUITA CANTERO, R., *Ordenanza y Policía Urbana. Los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*, Granada, Universidad de Granada - Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1997, p. 183.

⁶ ORTUETA HILBERATH, E. de, «Los expedientes de licencias de obras del siglo XIX y la Historia de la Construcción» en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, ed. S. Huerta, Madrid, I. Juan de Herrera - SEDHC - Arquitectos de Cádiz - COAAT Cádiz, 2005, pp. 809-819.

⁷ *Bando General de Buen Gobierno*, publicado en Zaragoza a 9 de julio de 1874.

va obra que haya de construirse», se establece también que el Ayuntamiento pueda controlar, cuanto estime conveniente para «mejorar el ornato público», haciendo especial hincapié en este punto en todo lo referente a la alineación de los vanos, repisas de los balcones y aleros. En cuanto a la distribución interior de las casas, tan solo se indica que lo proyectado permita que las habitaciones tengan la luz y ventilación suficientes, como exigencias indispensables para la salud⁸.

RECTIFICACIÓN Y AMPLIACIÓN DE LA TRAMA VIARIA

La rectificación de los trazados heredados de la ciudad tradicional perfilada en época medieval se generaliza en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. El *Plano Geométrico* de Yarza ya mencionado recoge el presente y futuro de la ciudad. En él podemos comprobar cómo, de manera prácticamente sistemática, se rectifican y amplían los trazados de la ciudad histórica. Entre estas reformas podemos destacar por su ulterior trascendencia: ensanche y prolongación de las calles del Trenque y de la Yedra y rectificación de la calle de Don Jaime I.

Ensanche y prolongación de la calle del Trenque

En agosto de 1858, el Ayuntamiento de Zaragoza encargó a los arquitectos municipales José de Yarza y Miguel Jeliver los estudios necesarios para la formación de una calle que, en prolongación de la del Trenque, comunicara el Coso con la plaza del Pilar. Se abrió así finalmente una vía de 12 metros de anchura –inicialmente se proyectó con 10 metros– y 400 de longitud, trazada entre las antiguas del Trenque y de los Navarros, ya que la línea formada por ambas resultaba ser la forma más recta de alcanzar la plaza del Pilar en un punto central de la plaza y frente a la fachada principal de la basílica del Pilar⁹. La enorme cantidad que el municipio debía desembolsar en concepto de indemnizaciones para la apertura de la calle retrasó considerablemente el inicio del proyecto. Las obras se dieron por fin por concluidas en 1870 con el adoquinado de las aceras, la pavimentación y la construcción del alcantarillado general [fig. 3].

La apertura de la calle de Alfonso I supuso la demolición de un gran número de inmuebles de incuestionable valor histórico y también, y sobre todo,

⁸ YESTE NAVARRO, I., «Arquitectura y urbanismo en Zaragoza. Transformaciones en la distribución espacial de la arquitectura doméstica (1900-1949)», *Artígrama*, 23, 2008, pp. 701-725.

⁹ Expediente 315, año 1859, Policía Urbana, Obras. Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal.



Fig. 3. Apertura de la calle Alfonso I, José de Yarza Miñana, 1858.

la ruptura de la trama tradicional de la ciudad. Las grandes ínsulas de origen romano habían mantenido sus perfiles exteriores con un trazado general recto; no obstante, siglos posteriores habían hendido y fragmentado su interior a través de estrechos callejones quebrados, cuyo origen habría que situarlo en muchas ocasiones en los antiguos adarves islámicos¹⁰. La plaza de Sas, antiguo punto de encuentro de cinco vías, es hoy un espacio residual que constituye una ampliación lateral de la propia calle de Alfonso I.

Ensanche y prolongación de la calle de la Yedra

La calle de la Yedra comenzaba en el Coso y terminaba en la de Santo Dominguito de Val; desde allí y hasta el paseo del Ebro –de Echegaray y Caballero– la zona estaba surcada por estrechas calles y callejuelas. Recogiendo la propuesta de Yarza de prolongar la calle de la Yedra, el arquitecto municipal, Segundo Díaz, redactó en 1869 una serie de condiciones que regularan la cesión y venta de las fincas necesarias para llevar a cabo la obra. En diciembre de 1888 y a propuesta del entonces arquitecto municipal Ricardo Magdalena, Eusebio Lidón redactó el proyecto de prolongación y ensanche de la calle de la Yedra¹¹. Se trazó en línea recta, haciendo coincidir su inicio con la embocadura de la calle de la Yedra en el Coso y su conclusión con la salida de la calle del Conde Alperche al paseo del Ebro. Se le dio una anchura de 15 metros, expropiándose para su apertura dos franjas laterales, también de 15 metros, que permitían la edificación de dieciseis nuevas manzanas. Actualmente se denomina de San Vicente de Paúl [fig. 4].

¹⁰ Un ejemplo del que todavía podemos dar cuenta es el llamado callejón de las Once esquinas, el cual atravesaba toda la manzana presentando un trazado excepcionalmente quebrado. En la actualidad, más de la mitad del callejón desapareció con el trazado de la nueva calle; mantiene su nombre, aunque este ha perdido el sentido primigenio que tenía.

¹¹ Expediente 1.783, año 1901, Policía Urbana, Obras. Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal.



El proyecto quedó sobre la mesa y hubo de ser rehecho posteriormente por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena en octubre de 1905¹² aunque no se le daría un impulso definitivo hasta ya mediados del siglo xx¹³. Para la ejecución del proyecto de prolongación y ensanche de la calle de la Yedra se expropiaron y demolieron setenta edificios, 10.512,15 m² construidos. La mayor parte de ellos se catalogaron como antiguos, en mal estado de conservación y en gran parte ruinosos, de modo que pudieran pagarse por debajo del valor de capitalización; no obstante, si consideramos la superficie construida de algunos de estos inmuebles¹⁴ –superior a 400 m²–, los escasísimos restos conservados y el estudio del parcelario que reflejan los planos anteriores a la reforma, podemos presumir que gran parte de las construcciones demolidas resultaban verdaderos palacios de inestimable valor histórico-artístico.

¹³ Proyecto de alineación, prolongación y ensanche de la calle de la Yedra y su zona (Miguel Ángel Navarro, 1933 / sin signatura, Comisión de Fomento, Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal). Proyecto de ampliación de la zona de expropiación de la calle de la Yedra y su zona (Regino Borobio, 1937 / expediente 3.060, Comisión de Fomento, Varios, Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal).

[330]

Lo que hoy puede parecernos un lamentable derroche patrimonial, la pérdida incluso de una identidad, fue el triunfo de la modernidad, del decoro, de lo bien hecho y, sobre todo, del orden. La línea recta y su tiranía, la inflexibilidad de la perspectiva dirigida hacia un punto final que elimina «el encanto de los trazados pintorescos», algo que fue, por otra parte, tan alabado por teóricos del ámbito anglo-germano en el tránsito de los siglos XIX y XX y algo que sin embargo no debía resultar habitual en nuestra ciudad, la cual, según Félix Navarro, estaba siendo urbanizada «una vez más, con el cordel tirante y el espíritu flojo».

Rectificación de la calle de Don Jaime I

La actual calle de Don Jaime I no se abrió al Coso hasta comienzos del siglo XVIII. Hasta mediados del siglo XIX, la citada vía transcurría según un trazado irregular dividida en varios sectores independientemente denominados –de sur a norte–: de San Gil (Nueva y Vieja), de San Pedro, plaza de San Martín, de la Virgen, del Rosario y de la Cuchillería. En 1857, el Ayuntamiento acordó rectificar las citadas calles, dándoles una alineación uniforme y nombre único, el de calle de Don Jaime I. Esta nueva alineación se inició en la plaza de la Seo, continuando hacia el sur hasta el Coso, marcando una fuerte inflexión hacia el oeste a partir de la calle de San Jorge. Esta rectificación implicó la demolición de un buen número de edificios, entre los que destaca la iglesia de San Pedro¹⁵, situada en la antigua calle del mismo nombre, la cual venía a coincidir con el tramo de la calle de Don Jaime comprendido entre las calles de San Jorge y Mayor.

Otros proyectos de alineación y ensanche

Como complemento al *Plano Geométrico* de Yarza, su sucesor en el cargo, el arquitecto municipal Segundo Díaz, redactó en mayo de 1872 una memoria explicativa de los *Proyectos de ensanche y alineación en diferentes calles de la ciudad de Zaragoza*¹⁶.

En este documento, Segundo Díaz justifica la necesidad de las reformas proyectadas porque la existencia de calles estrechas y tortuosas propicia la agrupación de edificios con «una densidad tan excesiva que no solo se opone al tránsito y movimiento de la población, sino que también perjudica altamen-

¹⁵ La antigua iglesia de San Pedro constaba de una nave con siete altares y presentaba una torre de planta cuadrangular de escasa altura y trazas mudéjares –según puede verse en la *Vista de Zaragoza* de Anton van der Wyngaerde de 1563–. En 1809 fue unida a la de San Juan el Viejo, aunque San Pedro mantuvo la parroquia hasta su derribo junto a otros edificios para poder así ampliar las calles de Cuchillería y San Pedro. Tras su derribo el culto se llevó a San Juan y se transformó así en parroquia.

¹⁶ Expediente s/n, año 1880, caja 1.816, Policía Urbana, Obras. Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal.

te a la salubridad e higiene de la misma¹⁷. Las reformas proyectadas afectan a las calles Verónica, Santiago, Mayor, Roda –Santa Isabel–, Contamina, Torre Nueva, Montera –Candalija– y Democracia-29 de septiembre –Predicadores–¹⁸. Los nuevos trazados proyectados para las mismas implicaban su rectificación y ampliación. Los perjuicios que tales obras habían de ocasionar en los inmuebles existentes en dichas calles resultaban atenuados porque «en cambio, recibirán el grande beneficio de la luz y ventilación que dará valor al mucho sitio que tienen la mayor parte de ellas en el interior que hoy tiene bien pocas aplicaciones».

REMODELACIÓN DE FACHADAS

La formación de estos planos de alineación implicaba notables transformaciones en el patrimonio construido. En muchas ocasiones, dichas reformas conllevaban la construcción de obra nueva; en otras, bastaba con retrasar o adelantar la línea de fachada; no obstante, la formación de una nueva fachada, acompañada en la mayor parte de los casos por un recrecimiento en altura del inmueble construido¹⁹, transformaba esencialmente la imagen urbana de las calles y plazas en las que se había intervenido.

Los antiguos edificios tradicionales no respondían a las necesidades creadas por una nueva sociedad burguesa de raigambre plenamente urbana. La edificación unifamiliar da paso, de forma mayoritaria, al inmueble plurifamiliar y de propiedad múltiple. Según Regino Borobio:

Las casas antiguas, construidas para satisfacer un plan de vida completamente distinto del nuestro, son hoy poco menos que inútiles. Situadas muchas de ellas en lugares que han alcanzando un extraordinario valor comercial, no son susceptibles por su disposición, de producir la renta que corresponde al sitio. Sus propietarios se ven precisados a reformarlas, alterando lo esencial de su estructura y con ello su valor artístico, o demoliéndolas para levantar en su lugar inmuebles de renta²⁰.

¹⁷ Segundo Díaz: Proyectos de ensanche y alineación en diferentes calles de la ciudad de Zaragoza. Memoria descriptiva. Folio 1 reverso.

¹⁸ Junto a estas calles, el arquitecto municipal Segundo Díaz, advierte de la existencia de un total de 21 planos de calles y 4 de plazas, «unos concluidos y aprobados y otros muy próximos a terminarse». De dichos planos o la memoria de los mismos no se guarda constancia específica entre la documentación existente.

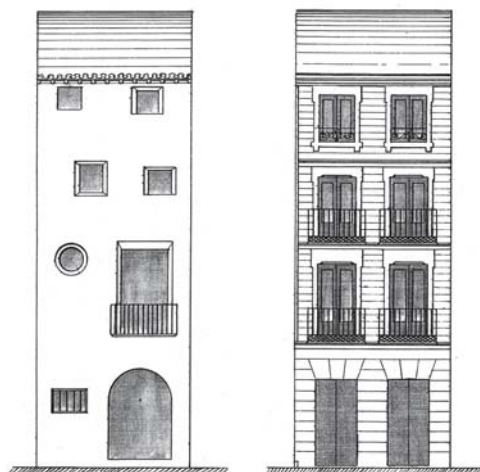
¹⁹ Las Ordenanzas de Edificación fijaban la altura máxima permitida para las edificaciones en función del ancho de la calle. Al llevarse a cabo operaciones rectificación urbana en la que mayoritariamente se ampliaba dicha anchura, gran parte de los edificios que las constituían recrecieron su altura dotando al edificio de una nueva fachada.

²⁰ BOROBIO OJEDA, R., *Las casas de Zaragoza*, Zaragoza, Éntasis, 1996.

Reforma que D. Clemente Boli se propone llevar a cabo en la fachada de su casa n.º 6 de la calle de la Audiencia

Fachada actual

Reforma



Escala $\frac{1}{100}$

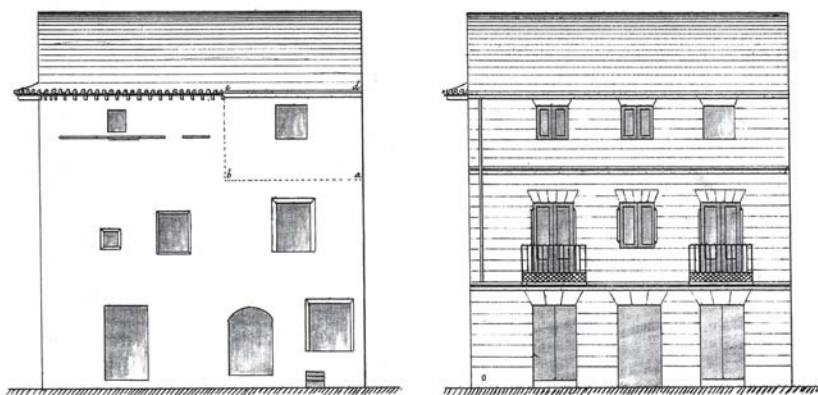
Zaragoza 29 de Enero 1880

Antonio Miranda

Reforma que D. Jose Gonzalez se propone verificar en la fachada de su casa n.º 11 de la calle del Hospital.

Estado actual

Reforma



Nota. La parte a,b,c,d corresponde a la casa n.º 13

Escala $\frac{1}{100}$

Zaragoza 1.º de Abril 1880

Antonio Miranda

Fig. 5. Reforma de fachadas en la calle de la Audiencia, 6 y calle del Hospital, 11, Antonio Miranda, 1880.

Igualmente, para dar solución a los problemas de conflictividad que se han comenzado a plantear debido a la falta de dignidad de las viviendas obreras y frente a la zonificación de carácter socioeconómico que caracterizará el debate urbanístico de propuestas como la *Ciudad Jardín*, en el último cuarto del XIX no resulta infrecuente en España la teorización sobre una zonificación vertical de los inmuebles. Para ello establecerán una premisa básica: «el adecuado funcionamiento de la sociedad exige la interacción en el espacio urbano de las diversas clases sociales, porque solo mediante el contacto cotidiano podrán disolverse aquellos brotes de conflicto»²¹.

En las Ordenanzas de Edificación dictadas para distintos sectores de la ciudad se precisa la forma como el edificio debe cerrarse al exterior. La edificación burguesa consigue así un alto grado de uniformidad tipológica y formal, mediante su vinculación a un rígido reglamento de la edificación que interpreta fielmente las exigencias del mercado, con la construcción de los llamados *inmuebles de rapport*. Este modelo prevé el uso comercial de la planta baja y una estratificación jerarquizada en función de las costumbres y de la comodidad de uso que se traduce en el valor económico asignado. Desde un punto de vista estilístico, las fachadas se construyen en ladrillo revocado; sobre ella se aplica una ornamentación de carácter clasicista, que se concentra básicamente en los recercados de los vanos, y cuyo tamaño y decoración queda también jerarquizado en altura²². Tanto en la disposición de los vanos, como en la propia decoración arquitectónica se tiende a la simetría, no solo se busca que la fachada sea simétrica, sino que, mediante elementos secundarios, se acentúa dicha axialidad. De esta forma, el edificio conserva su unidad y singularidad frente al resto, sin por ello «desentonar» frente al ambiente general de las construcciones que le sirven como marco. Se subraya la centralidad de las fachadas, bien por medio de la ornamentación o bien distribuyendo elementos volados como balcones y miradores sobre el eje o, de manera simétrica, a ambos lados del mismo. El resultado es una fachada «ordenada» y acorde a los esquemas del «buen gusto».

Este deseo de embellecimiento del aspecto exterior de las edificaciones de carácter doméstico se generaliza también a finales del siglo XIX. De esta forma, resulta habitual el localizar entre las peticiones de licencia de obra, la solicitud de licencia para, manteniendo las trazas generales de la construcción, reconstruir la fachada porque «ventanas y aberturas no guardan simetría alguna»²³. Se

²¹ MARTÍN SÁNCHEZ, J., «La arquitectura doméstica de Enrique María Repullés», en *Jornades Internacionals «Els pais interiors. Casa i art»*, Perpignan-Barcelona, 2006, pp. 147-156.

²² YESTE NAVARRO, I., «Ideología y urbanismo en la Zaragoza decimonónica», *Artígrama*, 22, 2007, pp. 402-418.

²³ Solicitud de licencia por parte de Antonio M. Costa para reconstruir la fachada de la casa situada en la calle de la Zuda, n.º 3. Expediente 866, año 1880, caja 1.818, Policía Urbana, Licencias para edificar. Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal.

pretendía regularizar las fachadas, lo cual mayoritariamente se hacía con la sustitución de ventanas por balcones y la eliminación de los aleros, lo cual posibilitaba el recrecimiento general del inmueble.

En estas solicitudes de licencia de obra se adjunta un plano del alzado de la nueva fachada, en algunas de ellas se incluye también un plano de la situación «actual» de la misma. A través de ellos podemos «reconstruir» la imagen de aquella Zaragoza, más próxima al pintoresquismo medieval, que a la regularidad decimonónica.

Hemos entrado ya en el siglo xxi, y los historiadores hemos descubierto que la ciudad es otra gran excusa para intervenir en el futuro. El acarreo de datos, fechas y nombres reconstruía un pasado, a veces, definitivamente perdido; la identificación, sin embargo, entre pasado e identidad ciudadana ha roto la cadena de la recuperación nostálgica para convertirse en un instrumento más al servicio del marketing.

En esta búsqueda de la identidad ciudadana se tiende a magnificar una parte de la ciudad y a hacer de un determinado período histórico su presente eterno. Así, fácilmente identificamos una ciudad como medieval, renacentista o de cualquier otro momento en que tuvo cierta relevancia. El turismo de masas lo exige, exige el tipismo falsamente auténtico; auténtico porque fue, falso porque no es, ya que la ciudad sigue creciendo, sigue renovándose; lo contrario se aproxima demasiado a la ciudad-museo. A todos nos gusta pasear por Venecia, vivir es otra cosa.

La conservación del patrimonio heredado no tiene por qué excluir la modernidad, ni tampoco necesariamente el dinamismo o la competencia, aunque, en la nueva ciudad contemporánea y bajo pretextos higiénico-sanitarios –esponjamiento del tejido tradicional, ampliación de calles para procurar un mayor asoleamiento y ventilación de las viviendas, etc.– se llevaron a cabo ambiciosos proyectos de renovación urbana. En estos últimos años, una mayor sensibilidad hacia el enorme patrimonio cultural que encierra nuestro centro histórico ha llevado al estudio de sus problemas y a nuevas políticas de rehabilitación, conservación y revitalización que no estrictamente de renovación. Al menos, aparentemente.

El vaciado arquitectónico es hoy una práctica común en nuestras ciudades y ha perdido el rechazo inicial que provocaba entre los arquitectos el romper la, hasta entonces, incuestionable correspondencia biunívoca entre exterior e interior arquitectónico propugnada por los maestros del llamado Movimiento Moderno. Cuando los edificios históricos se rehabilitan y conservan, la publicidad los ennoblecce, la historia se rentabiliza y la nostalgia se convierte en plusvalía. Una antigua casa olvidada durante décadas se vacía conservando únicamente su fachada, se transforman sus salones, recocinas y graneros en apartamentos de lujo, y todo bajo un lema de gran atractivo: «Viva en un palacio».

Resulta curioso contemplar la cadena de renovación arquitectónica que se establece en época contemporánea en nuestras ciudades. Interiores tradicionales de épocas pasadas se adornaban con una fachada moderna en la segunda mitad del siglo XIX; interiores rabiosamente modernos, fragmentados o unificados, en los que se han eliminado las separaciones verticales o en las que se han creado, se enmascaran tras una fachada decimonónica que un día fue símbolo de modernidad, evolución y desarrollo. Parece que el trampantojo barroco está fuertemente arraigado en nuestra memoria...

SECCIÓN III: EL SIGLO DE LAS GRANDES TRANSFORMACIONES

EL GUSTO POR LO SALVAJE: REFLEXIONES SOBRE LA VALORACIÓN DEL ARTE AFRICANO Y EL PRIMITIVISMO

V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS

Universidad de Zaragoza

Una mirada crítica hacia la Historia del Arte nos desvela, bajo el manto de una pretendida universalidad, el lastre del eurocentrismo de sus principios y límites. Los cimientos de nuestra disciplina en el siglo XIX, en un contexto ideológico marcado por el Evolucionismo Cultural y el Colonialismo, han condicionado su ulterior desarrollo hasta nuestros días. Este Evolucionismo Cultural que arrastra la Historia del Arte se manifiesta en varios aspectos, pero en el caso del arte africano podemos marcar dos direcciones. Por una parte, su consideración como algo ajeno a un idealizado concepto del arte y, por tanto, propio de otras disciplinas como la etnología o la antropología, que además requieren otra metodología. Esta posición es la que mantiene todo aquel que crea que una escultura de Miguel Ángel debe estar en un Museo de arte, ser estudiada por un historiador del arte y ser enseñada en las universidades en los grados de Historia del Arte, mientras que las tallas africanas no deben compartir museo con Miguel Ángel, deben ser los antropólogos, mejor que los historiadores del arte, los que se ocupen de su estudio y, en consecuencia, no es necesario que África aparezca en nuestros planes de estudio. Basta con echar un vistazo a la inexistencia de asignaturas sobre arte africano en las universidades españolas para constatar la enorme fuerza de la inercia de este eurocentrismo. Naturalmente, es posible rastrear algunos avances en la normalización de esta situación, lo mismo que en incorporar al discurso de la Historia del Arte las llamadas «otras artes» o «artes de fuera de Europa», esto es, el Arte Precolombino, el Arte de India, el Arte de Asia Oriental, etc. Centrándonos en el tema del Arte de África, desde finales del siglo XX, a diferencia de los manuales de Historia del Arte anteriores, ya es habitual destacar el gran interés del arte Nok o el del Reino de Benín. Así por ejemplo, la importante «Colección Summa Artis» de Espasa Calpe, que se inició en 1931 con un manual sobre «El arte de los pueblos aborígenes» de Josep Pijuán, no ha dedicado un volumen al Arte Africano hasta llegar al XLIII, en el año 1998. No obstante una mirada hacia el modo de hacer esta incorporación de las «otras artes» a nuestro discurso nos indica la facilidad que tenemos para hacer pequeños adosados al discurso central antes de cons-

truir uno nuevo. Así lo comprobamos en la estructura de un magnífico manual en cuatro volúmenes que coordinó en 1996 el admirado Juan Antonio Ramírez¹, cuya génesis describió en ese libro imprescindible que es *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*². Otra consecuencia del eurocentrismo de la disciplina es que lo africano sólo ha sido considerado, no desde los principios estéticos del propio arte africano, sino desde la perspectiva del gusto europeo. Este gusto ha experimentado notables variaciones en paralelo con el desarrollo de las ideas estéticas europeas y la propia práctica artística. En nuestra opinión son tres las fases o etapas que han existido respecto a la valoración del arte negro africano, todas ellas bien distintas respecto a los parámetros de apreciación, pero con el nexo común de cierta indefinición, imprecisión y desconocimiento del conjunto de manifestaciones artísticas que englobamos bajo la generalización del arte negro africano.

La primera de estas etapas se produjo desde la época de los «descubrimientos» de Portugal en el siglo xv en la circunvalación de la costa atlántica del continente. Objetos artísticos de prestigio, realizados por artistas especializados sobre materiales exóticos y lujosos, como el marfil, componen el apreciado conjunto de piezas que aparecen en las primeras colecciones de arte africano, ubicadas en cámaras de maravillas, *wunderkammer*, *chambres des merveilles*, o en opulentos servicios de mesa de la realeza y la aristocracia. Este arte de exportación, los llamados marfiles sapi-portugueses y los bini-portugueses, que representan el primer contacto artístico del arte europeo con el arte negro africano. No son muchos los objetos conservados, pero incluso en la cercana ciudad de Huesca, entre las curiosidades coleccionadas por el inquieto Vicencio Juan de Lastanosa, se encontraba un olifante de marfil tallado de origen sapi-portugués³, si bien el intelectual oscense lo considerase una bocina de marfil de «un rey del Japón»⁴. No deja de ser interesante que algunas piezas proceden-

¹ Escogemos esta obra, entre otros muchos ejemplos que también encajarían en nuestra argumentación, por la gran estima que tenemos a toda la producción del malogrado Juan Antonio Ramírez, una de las figuras más sobresalientes en la Historia del Arte de nuestro país.

² RAMÍREZ, J. A., *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona, Serbal, 1996, pp. 109-124. Siguiendo los enunciados de materias troncales establecidas por el Ministerio de Educación y Ciencia para los estudios de Historia del Arte, Juan Antonio Ramírez encomendó capítulos a distintos especialistas para un volumen sobre el Arte de la Antigüedad, otro sobre el Arte Medieval, otro sobre el Arte de la Edad Moderna y un último sobre el Arte contemporáneo. Las «otras artes» fueron excluidas de los dos últimos volúmenes y repartidas entre el Mundo Antiguo y el Medieval de un modo algo arbitrario. Así, el arte africano, concebido como «arte étnico» y «el origen del arte» cierra un volumen iniciado con el Arte prehistórico, después de recorrer el Próximo Oriente, Egipto, Grecia, Roma, India y América Precolombina. Por su parte, el arte de Asia Oriental cierra el segundo volumen sobre Arte Medieval. Esta disposición nos indica la dificultad que encontramos para articular nuestro eurocéntrico discurso de la Historia del Arte con la Historia Universal del Arte. América, Asia, Oceanía y África, son relocaladas en el lugar que menos estorban desde el punto de vista de una historia del arte unilineal.

³ Se conserva un excelente y preciso detalle de esta pieza, con la inscripción «Bocina de marfil que está entre las antigüedades de Vicencio Lastanosa en el año 1635».

tes de África o de la América Precolombina se confundieran con las de Asia Oriental, siendo que eran el paso intermedio hacia la ruta al Oriente, bien por la vía portuguesa, con la circunvalación de África, bien por la vía española, con el recorrido del Galeón de Manila desde Filipinas a la Nueva España. Otro ejemplo, algo posterior, de la atribución asiática al arte africano son dos pequeñas tallas que pertenecieron al cardenal Cornaro Vescovo y que, vía Portugal, llegaron a Padua en Italia. Estas dos piezas, procedentes de Angola, llevaban la inscripción «Idolo della China detto Bamba Engo»⁵. Otros muchos misteriosos objetos, ídolos y fetiches, llegados del continente negro, completaron las atractivas colecciones de las cámaras de maravillas europeas, pero nunca alcanzaron un reconocimiento estético, pues estas esculturas eran consideradas extravagantes muestras del paganismo de aquellos lejanos pueblos. Una poderosa imagen que define bien la perspectiva católica hacia el arte africano como expresión del paganismo o incluso satanismo nos la proporciona el grabado realizado, a finales del siglo xvi, por Theodorus de Bry según relato de Filippo Pigafetta basado en los escritos de Duarte López, sobre la quema de ídolos en el Kongo ante la mirada del rey local Alfonso I y un oficial portugués. Los objetos quemados difieren en su aspecto de todo lo que conocemos del arte de los bakongo y han tomado la forma de dragones y demonios de la tradición europea⁶. El conocimiento que se reunió sobre las culturas africanas, sus filosofías, sus religiones, sus literaturas, sus músicas, sus artes, etc., fue muy superficial, y las expediciones portuguesas, limitadas a las costas y a las islas próximas al continente, no supusieron una ocasión para el intercambio cultural, salvo en escenarios concretos, como el Reino de Benín o el Reino del Kongo. El tráfico de esclavos hacia América, intensificado en el siglo xvii y, sobre todo, el siglo xviii, tuvo un enorme impacto económico, demográfico y cultural en la costa atlántica africana y configuró un escenario que hizo imposible cualquier diálogo artístico o cultural. El negro, despojado de su condición humana, se consideró también desprovisto de civilización. En el mejor de los casos, los nativos del novedoso mundo descubierto fueron equiparados al *omo salvatico* de la mitología medieval y renacentista europea⁷. Solamente durante el siglo xviii y en torno a las ideas ilustradas de Jean-Jacques Rousseau y de la bondad innata del hombre y el concepto del «buen salvaje» comenzará un cambio hacia la valora-

⁴ Así aparece en la *Descripción del palacio y los jardines de Vicencio Juan de Lastanosa* redactada por Andrés de Uztarroz hacia 1650.

⁵ *D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, París, Musée du Quai Branly - Réunion des musées nationaux, 2006, p. 81.

⁶ PIGAFETTA, F., *Relazione del Reame di Congo*, Frankfurt, 1598. Para un estudio general de esta cuestión vid. COLO, M.W. y ZORACH, E. (eds.), *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*, Ashgate Publishing Company, 1969.

⁷ Este tema fue el centro de la reciente exposición *El salvatge Europeu*, Barcelona, Diputació de Barcelona - CCCB, 2004.

ción del «otro», que se concentró en los pueblos de la Polinesia. Dos extraordinarios cuadros de pequeño formato pintados por Francisco de Goya entre 1800 y 1808, conservados en el Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon (Francia), conocidos como *Caníbales*⁸ representan bien la equiparación de barbarie y sueño de la razón proyectada hacia el «otro». Si revisamos el repertorio gráfico que pudo tener Goya a su alcance llegamos a la conclusión de que sin duda la fuente de inspiración para estos cuadros se encuentra en los grabados de Theodorus de Bry⁹, del siglo xvi. Goya, precursor de la modernidad, se sirve del estereotipo del salvaje en estos cuadros, que anticipan la cruda reflexión sobre la condición humana que grabó después en *Los Desastres de la Guerra* (1812-1815).

Una segunda etapa, caracterizada por la denigración total de la cultura africana después de siglos de intenso tráfico de esclavos, se localiza durante el proceso de colonización de África en el siglo xix, en paralelo con el desarrollo de las teorías culturales del Evolucionismo Cultural. Las tallas y máscaras en madera, descontextualizadas en Museos Etnológicos y en Exposiciones Coloniales, fueron tratadas como trofeos de la victoria de la Civilización sobre el salvaje primitivismo de los territorios colonizados, enfatizando el contraste del binomio salvaje *versus* civilizado. Como resultado del excelente trabajo sobre el tema del Primitivismo que desde la Universidad Pompeu Fabra dirige Estela Ocampo, recientemente, en 2009, Marina Muñoz Torreblanca ha presentado su tesis doctoral sobre *La recepción de «lo primitivo» en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*, que nos ofrece un exhaustivo análisis de este fenómeno¹⁰. El arte africano se mantuvo mucho tiempo enclaustrado en los museos etnológicos como muestra de culturas inferiores, pueblos sin historia, fósiles vivos de los más remotos orígenes de la Humanidad y cercanos a nuestra Prehistoria. La exhibición de los supuestos «salvajes» en barracas de feria¹¹, como el triste caso de la *Venus Hotentote*, las recreaciones de poblados como parte de la propaganda colonialista en Exposiciones Coloniales y disparatadas

⁸ Posiblemente estos cuadros representan el encuentro de los indios iroqueses con dos misioneros jesuitas a mediados del siglo xvii. Los cuadros fueron resaltados por su importancia en la evolución estilística de Goya en la exposición comisariada por Juliet WILSON-BAREAU y Manuel MENA, *Goya. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Madrid, Museo del Prado, 1993.

⁹ Para DUCHET, Michéle (ed.), *L'Amérique de Théodore de Bry*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1987. BUCHER, Bernadette, *Image and Conquest: A Structural Analysis of de Bry's Grands Voyages*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

¹⁰ La autora examina principalmente la Exposición General de las Islas Filipinas en Madrid (1887), la Exposición Universal de Barcelona (1888) y la Exposición Internacional de Barcelona (1929).

¹¹ BANCEL, N., BLANCHARD, P., BOETSCH, G. *et al.*, *Zoos humains, De la Venus hottentote aux reality shows*, La Découverte, 2002. Sobre este tema en general, BANCEL, N., BLANCHARD, P., BOETSCH, G. *et al.*, *Human zoos. Science and Spectacle in the age of colonial empires*, Liverpool University Press, 2008.

teorías pseudocientíficas racistas caracterizan esta etapa histórica que supuso el exterminio de muchas culturas y el inicio de las políticas de exterminio¹² que han marcado los episodios más lamentables de nuestra historia reciente en el siglo xx. En un tono más amable, *Tintin en el Congo* de Hergé, publicado originalmente en 1930, es un compendio de la ideología colonialista, todavía presente en nuestras librerías infantiles.

En este mismo contexto colonial se «descubrió» la dimensión artística del mundo «salvaje». En las metrópolis coloniales, en cuyos Museos de Etnología se reunían las más importantes colecciones de arte africano, apareció una reivindicación de la belleza del arte negro, como reacción a la cultura burguesa, impulsada por los artistas de las vanguardias artísticas [fig. 1]. No obstante, fue Paul Gauguin el verdadero impulsor de la corriente primitivista en una aventura personal y catártica que le llevó, como diría el Premio Nobel Mario Vargas Llosa, a buscar «el paraíso en la otra esquina»¹³, esto es, a abandonar las cadenas de las imposiciones sociales y buscar la libertad en los lejanos mares del sur, donde produjo sus mejores obras, envueltas en la mitología de Tahití, llenas de color y de alegría. La importancia de la influencia del arte africano y oceánico en el arte de vanguardia, el Primitivismo, fue percibido desde un primer momento y fue decisivo para el desarrollo de un coleccionismo artístico de escultura africana. Asimismo, permitió que el arte africano entrara en las salas de exposiciones y museos de arte. Eso sí, salas y museos de arte moderno, puesto que se produjo una completa sintonía entre el gusto moderno y la apreciación del Arte Negro. Esta denominación de Arte Negro no tiene connotaciones negativas y se corresponde con el término que se empleaba por parte de los primitivistas para referirse, indistintamente, al arte africano y oceánico. La unificación de estas tradiciones artísticas tan diferentes y sin relación histórica nos muestra una vez más la recreación de lo Primitivo como un concepto de diferenciación respecto a «nuestra» cultura. Pero si en la etapa de denigración los valores primitivos eran despreciados como propios de una etapa inferior de la evolución humana, desde el gusto moderno, lo salvaje es una vía para salvar al arte del academicismo y reencontrarse con los valores más primarios, más auténticos y menos contaminados de la condición humana. La relación con el arte del «otro» sigue siendo asimétrica. A pesar de que el Primitivismo conlleva esta categorización como oposición, esto es, una categorización respecto a los valores de nuestra cultura en vez de definir el arte africano desde su desarrollo histórico y su propia estética, lo cierto es que no es exagerado afirmar que los artistas, críticos, marchantes, coleccionistas e intelectuales que participaron en el Primitivismo son, en definitiva, los autores de dos

¹² Léase el espléndido ensayo LINDQVIST, S., «Exterminar a todos los salvajes», Madrid, Turner, 2004.

¹³ VARGAS LLOSA, M., *El paraíso en la otra esquina*, Madrid, Alfaguara, 2003.



Fig. 1. Máscara Chi-wara, Bamana. La belleza formal del arte africano fue descubierta para Occidente por los artistas de vanguardia.

capítulos de la Historia del Arte, el de su propio tiempo y el del arte africano, que hasta entonces nadie había reclamado.

El gran cambio en la valoración de África para la Historia del Arte no se produjo por ningún nuevo descubrimiento ni ningún suceso generado por África. Simplemente fue una cuestión de gustos. El arte negro africano no gustaba y comenzó a gustar. Dejó de ser atávico, imperfecto y desagradable y se convirtió en una referencia de la Modernidad [fig. 2]. Los artistas sacaron de sus estudios moldes de escayolas de los modelos clásicos y los sustituyeron por las tallas en madera del arte negro [fig. 3]. Comenzaron a escribirse ensayos que ensalzaban los logros artísticos de los africanos, como el imprescindible *Negerplastik* de Carl Einstein¹⁴, publicado en 1915. Esta proyección de nuevos valores sobre el concepto de lo Primitivo, también alcanzó al arte Prehistórico. En paralelo, el desarrollo de la disciplina de la Antropología se asentó académicamente y, tanto la escuela británica como la francesa realizaron destacados avances en el estudio de sus colonias, prácticamente toda el África negra. Algunos etnólogos, como Marcel Griaule, director de la misión Dakar-Djibouti (1931-1933), impulsó el estudio del arte africano en su contexto cultural y recolectó una gran cantidad de objetos que enriquecieron los fondos de los museos de la metrópolis¹⁵. París, escenario de las vanguardias históricas, fue la primera capital del arte negro, pero pronto la pujante ciudad de Nueva York alcanzó también un papel protagonista. En este sentido es obligado reseñar, a ritmo de jazz, en Nueva York, en la mítica galería 291, que Stieglitz organizó en 1914 una primera exposición del cubismo de Picasso junto a esculturas africanas. En esta línea, el Museo de Arte Moderno de Nueva York acogió la primera gran exposición de arte africano celebrada en los Estados Unidos en el año 1935, con el título *African Negro Art*. Sin embargo la fascinación por el «descubrimiento» del arte negro no era compartida por todos. En 1937 se celebró en varias ciudades alemanas la exposición *Entartete Kunst* sobre el «arte degenerado», un retorno al discurso de las razas inferiores desde la ideología nazi, en la cual se ridiculizaba el arte africano al igual que el arte de las vanguardias. El gusto por el arte africano también presenta una dimensión ideológica y estética, que recorre todos los extremos.

La relación de artistas que participaron en el Primitivismo prácticamente se solapa con la de los protagonistas del nacimiento del arte moderno, con el caso excepcional de Paul Gauguin, «the primitif of modern primitivism», que mezcló

¹⁴ Contamos con la reciente versión en castellano EINSTEIN, C., *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. El Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía ha dedicado recientemente una exposición a este intelectual con el título *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*, Madrid, CNMRS, 2008.

¹⁵ *La Misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti (1931-1933) y el fantasma de África*, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), 2009.

Fig. 2. Muñeca Biiga, Mossi.
Esquemmatización máxima
de la figura femenina.



Fig. 3. Talla Bambara. Anticlasicismo en el sistema
de proporciones del cuerpo humano.

su pintura con el arte de los mares del sur invirtiendo la valoración de lo primitivo. Así lo vemos en sus pinturas y también en sus interesantes esculturas. También en sus escritos. Al final de su relato *Noa Noa* Gauguin escribió:

¡Adiós, tierra hospitalaria, tierra deliciosa, patria de la libertad y de la belleza! Parto con dos años más, rejuvenecido veinte años, más bárbaro también que a la llegada y, por lo tanto, más instruido. Sí, los salvajes han enseñado muchas cosas al viejo civilizado, muchas cosas, esos ignorantes, de la ciencia de vivir y el arte de ser feliz¹⁶.

Tras el referente de Gauguin, los Fauves «descubrieron» el arte primitivo hacia 1906. Aunque confluyen en el gusto por lo primitivo muchos artistas de principios de siglo, se toma como entre lo mítico e histórico¹⁷ la fascinación que despertó una máscara Fang, hoy conservada en el Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, que perteneció a Maurice de Vlaminck y, luego, a André Derain. Este pintor, Vlaminck, del cual hemos tenido ocasión recientemente de disfrutar de una exposición retrospectiva¹⁸ en la Fundación «La Caixa», fue un apasionado coleccionista de arte negro, lo mismo que fueron la mayoría de los artistas de distintos movimientos artísticos de la época, en los cuales la influencia artística y el coleccionismo se orientan hacia el arte primitivo¹⁹. Fue el caso tanto de Henri Matisse como de Pablo Picasso²⁰, los cuales, por su prolongada carrera e influencia, proyectaron la referencia del arte primitivo a la segunda mitad del siglo xx. El caso de Pablo Picasso es especialmente relevante por *Las señoritas de Avignon*, cuadro que se ha convertido en uno de los iconos del Primitivismo y tema de «eterno retorno» que nos ha permitido disfrutar de una reciente exposición en el Tenerife Espacio de las Artes, este mismo año de 2010, centrada en el *Cuaderno n.º 7* y titulada *Picasso y la escultura africana. Los orígenes de Las Señoritas de Avignon*²¹. A partir de Picasso, podemos citar a Constantin Brancusi, al grupo de los expresionistas alemanes, especialmente Max Pechstein, y Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, renovadores de la escultura como Modigliani, Lipchitz o Epstein. También a Fernand Léger, Paul Klee, Giacometti y otros

¹⁶ GAUGUIN, P., *Noa Noa. Viaje de Tahití*, Madrid, H. Kliczkowski, 1995. Traducido de la edición corregida París, G- Gres & Cía., 1924.

¹⁷ Algo semejante ocurrió en el caso del Japonismo, varias décadas antes, con el «descubrimiento» de las estampas japonesas *ukiyo-e* por parte de Félix Braquemont.

¹⁸ *Maurice de Vlaminck: un instinto fauve. Pinturas de 1900 a 1915*, Fundación «La Caixa», 2009.

¹⁹ Para un actualizado estudio del artista como coleccionista de arte africano *vid.* BARAÑANO, Kosme de, «Arte Africano y Artistas», en *José de Guimarães: Mundos, cuerpo y alma*, Logroño, Museo Würth, 2008, pp. 17-60.

²⁰ Sobre la extraordinaria colección de arte negro de Picasso *vid.* STEPAN, P. *Picasso's Collection of African and Oceanic Art*, Nueva York, Prestel, 2006.

²¹ *Picasso y la escultura africana. Los orígenes de Las Señoritas de Avignon*, Tenerife, TEA, 2010.



Fig. 4. Fetiche Songye.
Desde el Surrealismo se apreciaron
los «objetos de poder» del arte africano.

muchos más artistas. Pronto se subrayó la profundidad de esta relación, especialmente con el auge del movimiento surrealista²². El Surrealismo tuvo una relación con el arte primitivo muy interesante, pues dejó de mirar las esculturas africanas como un repertorio de soluciones formales y un antídoto contra el academicismo. Entre los surrealistas primitivistas excluimos a Dalí, que provocativamente despreciaba el arte negro, y destacamos el interés de Man Ray, André Masson y Max Ernst, entre otros. En este sentido, es clarificador señalar que algunos de los miembros de la célebre misión Dakar-Djibouti, como Griaule o Leris, participaron en el movimiento surrealista y que incluso el propio Luis Buñuel estuvo invitado a rodar la expedición. La revista surrealista *Minotaure*, que editó Skira entre 1933 y 1939, dedicó precisamente al arte africano y la misión Dakar-Djibouti su segundo número. El antropólogo James Clifford acuñó el término Surrealismo Etnográfico (*Ethnographic Surrealisme*) para referirse a este interés de los surrealistas por los estudios antropológicos²³. Desde otra perspectiva distinta a la surrealista, pero diez años antes, encontramos en Aby Warburg, en su conferencia sobre *El ritual de la serpiente* (1923)²⁴, un destacado precedente en torno a la gran importancia iconográfica de las imágenes inconscientes primigenias, que denominó *pathosformeln* y que en varios aspectos se relacionan con los arquetipos y el inconsciente colectivo del alemán Carl Gustav Jung. Los artistas surrealistas se interesaron por las connotaciones mágicas y sobrenaturales que proyectaban estas poderosas formas artísticas. Se orienta el arte hacia un conjunto de prácticas, al margen de cualquier estilo, que permiten al artista reencontrar una nueva realidad, albergada en la profundidad del inconsciente²⁵. El interés del Surrealismo, no ya con la etnología, sino con el psicoanálisis, abrió las puertas a una nueva reinterpretación del arte primitivo, como potentes símbolos de arquetipos colectivos en estado puro. El artista desde el Surrealismo está más cerca del chamán, del brujo, del *nganga* que utiliza objetos para sus ritos, que del pintor academicista [fig. 4]. Ciertamente es que, tal vez en el inicio del movimiento el arte africano ya no era una novedad, especialmente por su asociación con el Cubismo, pero lo cierto es que África siguió siendo una referencia indispensable, a la que se sumaron con gran fuerza Oceanía y América, especialmente México.

²² GOLDWATER, Robert, *Primitivism in modern art*, Londres, Belknap, 1986 (publicado originalmente en 1938).

²³ CLIFFORD, J., «On Ethnographic Surrealism», *Comparative Studies in Society and History*, XXII 1981, pp. 539-564 y *The predicamento of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, pp. 142 y 143.

²⁴ WARBURG, A., *Le rituel du serpent*, París, Macula, ed. 2003. REPOILÉS, J., «Aby Warburg y Ludwig Binswanger: primitivismo, esquizofrenia y manierismo en la modernidad», *Enlaces*, 10, 2009.

²⁵ En este planteamiento, encontramos también un elemento de continuidad con el arte actual y también una conexión semejante a la que ocurrió con el Zen y el desarrollo de los lenguajes gestuales y caligráficos que dominaron el arte de los años cincuenta. Prescindimos aquí de esta cuestión, que hemos abordado en otros foros.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, la continuidad del colonialismo europeo en África y la resistencia a su independencia hasta finales de los años cincuenta y los sesenta (incluso más tiempo en el caso de algunos territorios) condicionó también la valoración de la cultura africana, prolongando posiciones insostenibles en el terreno artístico, como la separación de su estudio y exhibición respecto al discurso eurocéntrico de la historia del arte. Recordemos que, hasta hace tan solo una década, desde el año 2000, el arte africano no fue considerado digno de exponerse en el Louvre, en la misma institución que alberga la Venus de Milo, la Gioconda y un largo etcétera de obras encumbradas a la cima de la Historia del Arte.

No obstante, la atracción por lo primitivo en el arte actual ha sido una constante. De todos los movimientos de vanguardia anteriores a la Segunda Guerra Mundial, sin duda el Surrealismo es el que una mayor influencia y pervivencia ha mantenido. Una parte del arte de los años cuarenta no se explica sin la continuidad de la influencia de Picasso y otros artistas de las vanguardias, pero sobre todo nos muestra una cosecha de propuestas que fueron sembradas en la hegemonía del Surrealismo. La representación de lo tribal aparece como uno de los ingredientes de la obra de Wifredo Lam, el autor de *La jungla*. En el campo de la escultura, el nombre más sobresaliente de la mitad de centuria, Henry Moore, tiene cuadernos de dibujos llenos de estudios sobre arte tribal y hasta en sus esculturas con formas más abstractas podemos encontrar relaciones con objetos del arte primitivo, como instrumentos musicales. La escultura de David Smith manifiesta en sus propuestas una potente carga mágica que proporciona el aspecto totémico y primigenio de sus composiciones. Especialmente nos parece representativa la presencia primitivista en los pintores Adolph Gottlieb y Mark Tobey. Estos artistas representan la transición que se produjo desde el Surrealismo a las corrientes informalistas que dominan la década de los años cincuenta. Lo totémico reaparece una y otra vez en muchos de sus cuadros, como queriendo reafirmar su arte con las más remotas imágenes primigenias del inconsciente de la humanidad. En este punto, parece oportuno recordar el importante reajuste en la cartografía artística que va a producirse después de la Segunda Guerra Mundial, cuyo epicentro se trasladó a Nueva York desde París. La ciudad norteamericana no era la capital de un gran territorio colonial en África, como París, pero sus museos tienen excelentes colecciones, por la vinculación del arte africano con las vanguardias y la atención con la que los museos, especialmente el MoMA fueron conscientes de ello, así como por la necesaria mirada hacia África como resultado del desarrollo de la cultura afroamericana en los Estados Unidos como consecuencia del esclavismo en las centurias anteriores. Pero, aparte del Primitivismo importado de Europa y que tuvo como modelo los botines de la colonización europea en África y Oceanía, en la creación de su nuevo arte moderno, Estados Unidos volcó su mirada también hacia sus propios «salvajes», hacia sus propios orígenes.

nes, esto es los indios nativos norteamericanos. En el caso de Jackson Pollock, gran figura del Expresionismo Abstracto, que mostró un gran interés por el simbolismo de las grandes pinturas rituales realizadas con arena por los indios Navajo. Las fotografías de los navajos realizando sobre el suelo sus simbólicas pinturas sobre el universo mítico de la tribu mantienen un paralelismo con las célebres fotografías de Pollock practicando el *dripping* y plasmando el universo personal del artista.

En Europa la continuidad del interés por lo primitivo sigue también la herencia dejada por el Surrealismo. Los intereses del «Arte Bruto» de Jean Dubuffet por el arte de los enfermos mentales, los niños y los primitivos nos marcan nuevamente este itinerario. Se trata de un nuevo arte, no académico, no profesional, en el que el salvaje tiene ventaja sobre el civilizado. Dubuffet, en su «Anteproyecto de una conferencia popular sobre la pintura», redactado en 1945, con un tono propio del Noa Noa de Gauguin, declaraba:

En las sociedades sencillas y sanas, entre los negros de África y Oceanía por ejemplo (por lo menos hasta que los alféreces zuavos y los misioneros vayan a embrutecerlos), no se gastan tantas carantoñas como se gastan en nuestro país con la pintura o la escultura. Cualquier pequeño campesino, al terminar su jornada, se dedica a labrar alguna estatuita si se le antoja, sin tener que pasarse antes de ello estudiando diez años en una escuela de Bellas Artes. Y cabe creer que el resultado no es malo puesto que todos nuestros artistas están llenos de admiración por esas obras realizadas por los negros con tanta inventiva y fantasía²⁶.

En la importante exposición *Del Surrealismo al Informalismo*²⁷, comisariada por Ana Vázquez de Parga en 1991, se analizó la transición en el caso español de estas dos corrientes, que en nuestro país además representan el mayor desarrollo de las vanguardias, antes de la Guerra Civil, y la llamada «normalización» del arte español tras la posguerra. Como en Estados Unidos y en el resto de Europa, lo primitivo juega el mismo papel de referencia de la modernidad hacia su orígenes más auténticos arraigados en las profundidades del alma. No obstante, la repercusión cultural del colonialismo en el África Negra, limitado a la Guinea Española, no tuvo unas repercusiones directas notables en el discurso artístico y, más bien, el interés por lo africano llegó indirectamente por Picasso, el Surrealismo y París. Obras de Manuel Millares, con referencias al arte de los guanches, los antiguos aborígenes de las Canarias, nos resaltan la pervivencia de los valores del primitivismo en las pinturas del artista a comienzos de los años cincuenta. *Aborígen I* y *Pictografía Canaria*, fechados respectivamente en 1951 y 1952, son ejemplos de esta tendencia primitivista que nos permiten referirnos a otro de los grandes focos del

²⁶ DUBUFFET, J., *Escritos sobre el arte*, Barcelona, Barral, 1975, p. 29.

²⁷ *Del Surrealismo al Informalismo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991.

Primitivismo en España que fue el arte de la Prehistoria y el arte rupestre, sin duda por las pinturas de Altamira.

El catalán Antoni Tàpies se ha pronunciado en numerosas ocasiones sobre la influencia que en su obra ha ejercido el arte de otras culturas, considerando esta influencia como uno de los acontecimientos más importantes del arte del siglo xx. Así afirma:

Quizá sea ésta la enseñanza más importante y provechosa que los artistas occidentales de este siglo hemos recibido de otras civilizaciones, y que nos han ayudado a descubrir los auténticos fundamentos de la verdadera escala de valores de nuestro propio arte. En todo caso, nos ha hecho ver, con las sorpresas procedentes del mundo de la forma antes mencionadas, que en las artes plásticas tan importantes son los materiales y la manera de explicar las cosas como el contenido que se quiere transmitir. Podría sintetizarse todo esto afirmando que es el arte de crear objetos de poder (*power objects*), expresión con la que algunos estudiosos anglosajones describen ciertas esculturas africanas, pudiendo hacerse extensivo al arte de otras muchas culturas²⁸.

Estas palabras están extraídas de su libro *El arte y sus lugares*, en el cual el autor reunió a modo de «Museo Imaginario» una amplia muestra de las obras que forman su universo artístico, en las que hallamos mucho arte oriental, contemporáneo y también africano. Entre las piezas de arte negro africano que incluye se encuentran, por orden de aparición: una máscara dan, otra fang, un *buli* bambara, una máscara Iwa-Iwa, un relicario fang, una máscara guere-wobbé, otra bwa, una puerta dogon, una cabeza nok, un tejido kuba, una talla baulé, un fetiche bakongo, una escultura tellem, una máscara dogón, una puerta baulé, una escultura senufo, un fetiche songye, una talla bambara, una máscara dogón, otra kran, otra kifwebe de los songye, una estatuilla senufo, una máscara senufo, un relicario mahongwe de los kota, una talla vili, una terracota djenne, un bronce del Reino de Benín, una máscara grebo y una máscara goui de los baulé. Completamos este perfil de Tàpies respecto al arte africano con el comentario de que el artista reunió una selecta colección de piezas y que en la Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies hay una notable sección de libros y catálogos de exposiciones de arte negro.

El aragonés Antonio Saura fue también un acérrimo defensor del arte de África y Oceanía, al que se refería con frecuencia con la expresión «mal llamado primitivo». Con este título «De arte mal llamado primitivo», escribió sus pensamientos de una manera concreta, con motivo de la exposición *Arte tribal en África Negra*, organizada por la Diputación de Cuenca en 1992, y *Orígenes: homenaje al artista primitivo*²⁹, en Sant Feliu de Boada (Girona) en 1995. En

²⁸ TÀPIES, A., *El arte en sus lugares*, Madrid, Siruela, 1999, p. 51.

²⁹ En este caso el texto apareció en el catálogo de una exposición celebrada en la galería Cyprus Art de Sant Feliu de Boada (Girona), que con el título *Orígenes: Homenaje al artista primitivo* presentaron

este texto, Antonio Saura nos cuenta su atracción por el arte africano desde niño, especialmente por las máscaras, y su contacto más intenso con este arte por los escritos de André Breton, la lectura de *Les voix du silence* de André Malraux y con sus visitas al Museo del Hombre en sus viajes a París. Al final de sus reflexiones sobre el arte africano subrayó la necesidad de exponerlo resaltando su gran belleza:

Solamente en la primacía de este criterio revalorizador de lo estético, complementado, por supuesto, con el análisis antropológico y literario, podemos situar las obras creadas por los pueblos mal llamados primitivos en igualdad con aquellas imaginadas por otras civilizaciones. Nada más justo³⁰.

Estos ejemplos comentados, en los que hemos querido también contar con representantes del arte español, nos muestran la continuidad y afinidad de la modernidad con los valores del arte negro. La gran exposición *Primitivism in the 20th Century Art*, organizada por William Rubin en el Metropolitan Museum of New York en 1984 y que es la principal referencia para el estudio del Primitivismo, no limitó su itinerario por los distintos caminos de las vanguardias históricas, sino que resaltó a varios artistas que han sido fundamentales en el desarrollo del arte después de la Segunda Guerra Mundial hasta la década de los setenta³¹. Por otra parte, París, ya después de la independencia de sus colonias, tampoco ha querido abandonar la relación de la modernidad con las «otras artes». De este modo, en 1989, el museo de arte contemporáneo Centre Georges Pompidou presentó la exposición *Magiciens de la Terre*, desde una perspectiva más próxima al arte actual. En las últimas décadas otros estudios³² han completado el análisis de este tema, pero en líneas generales podemos aceptar que el

obras de los siguientes artistas, presentados aquí en orden alfabético: Sergi Aguilar, Andreu Alfaro, Frederic Amat, Arranz Bravo, Eduardo Arroyo, Francesc Artigau, Lluís Bruguera, Jorge Castillo, Antoni Clavé, Xavier Corberó, Modest Cuixart, Eduardo Chillida, Joanet Gardy, Luis Gordillo, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijoan, Isao, Robert Llimós, Víctor Pedra, Riera i Aragó, Antonio Saura, Eudald Serra y Lluís Vidal.

³⁰ SAURA, A., «Del arte mal llamado primitivo», en *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004, pp. 163-166, específicamente p. 166.

³¹ *Primitivism in the 20th Century Art*, Nueva York, Museum of Modern Art of New York, 1984.

³² PERRY, G., «El primitivismo y lo moderno», en HARRISON, C., FRASCINA, F. y PERRY, G., *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, pp. 7-90. OCAMPO, Estela, *Apolo y la Máscara: La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Barcelona, Icaria, 1985. Este libro fue publicado en fechas cercanas a la citada exposición del MoMA. De la misma autora, gran referencia de los estudios sobre el Primitivismo en nuestro país, *vid.* también «Primitivismo y arte primitivo», Madrid, *Nueva Revista*, 80, marzo-abril de 2002. PELTIER, Philippe, *Primitivisme et art moderne*, París, CNRP, 1991. RHODES, Colin, *Primitivism and modern art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1994. BLOCKER, H. Gene, *The Aesthetics of primitive art*, Lanham, University Press of America, 1994. LEMKE, Sieglind, *Primitivist modernism. Black culture and the origins of transatlantic modernism*, Nueva York, Oxford University Press, 1998. Especialmente interesante es la revisión crítica ofrecida por VOGEL, Susan M., *Primitivism Revisited: After the End of an Idea*, New York, Sean Kelly Gallery, 2007.



Fig. 5. Talla Senofo. Las escarificaciones marcan el cuerpo con un profundo simbolismo tribal.

marco general ha sido trazado por *Primitivism in the 20th Century Art y Magiciens de la Terre*.

En las últimas propuestas artísticas las referencias formales hacia el arte negro africano se han ido diluyendo, a favor de una interpretación de sus significados rituales y cósmicos. En este sentido, las influyentes performances de Joseph Beuys concebidas a modo de rituales son sin duda una de las aportaciones, con concomitancias primitivistas, que hoy son ya indisolubles en gran parte del arte actual. Con una fuerte presencia en el desarrollo del Arte Conceptual desde los años sesenta, es inevitable no subrayar las connotaciones primitivistas del Body Art. En el arte tribal, pinturas y adornos no permanentes, pero también dolorosas escarificaciones, deformaciones y perforaciones son practicadas con un significado ritual, generalmente en los ritos de paso [fig. 5]. La importancia en el arte actual del Accionismo Vienés y otros muchos artistas, nos invita a hacer un paralelismo entre sus acciones, manifestadas en el cuerpo y fotografiadas y grabadas, y, por otra parte, las repercusiones tanto individuales como sociales de las prácticas del arte corporal en las culturas «mal llamadas primitivas». En otro nivel, más próximo al de los movimientos contraculturales o, ya en nuestros días, simplemente de la cultura juvenil de consumo, observamos cómo prácticas corporales como el tatuaje o las escarificaciones se han generalizado, con ciertas reminiscencias hacia «lo primitivo» en un determinado estilo de los motivos llevados al cuerpo y cierto significado iniciático de lo que se denominaron «tribus urbanas». Por otra parte, la aparición de una ideología anticolonial y ecológica en algunas corrientes artísticas ha hecho que se retome el ideal del «salvaje» frente a las sociedades consumistas, contaminadoras y atómicas. Otra de las direcciones del arte actual es la presencia de la Naturaleza, ya no solamente como tema o material, sino como obra conceptual, del modo que actúa el Land Art. Petroglifos de los Nazca en el altiplano andino y monumentos megalíticos inspiran nuevos discursos. La inequívoca enroscadura de la serpiente en la *Espiral Jetty*, realizada por Robert Smithson en 1970 es posiblemente la obra del Land Art más reconocida y el universal simbolismo y su fusión plena en el paisaje son los elementos que confieren a esta espiral un puesto destacado en la actualización del primitivismo en el siglo xx. Robert Smithson no es el único artista en el que se percibe esta vocación de acercarse a la Tierra y a las fuerzas de la naturaleza que interactúan con el hombre. La instalación realizada por Walter de María en 1977 con el título *The Lightning Field* está en una línea semejante, en la búsqueda de una comunión íntima con la Naturaleza. Tanto en el Land Art como en el Body Art se ha producido la confluencia más estrecha y radical entre el discurso del arte moderno y el «mal llamado arte primitivo». En esta época aparece una notable transformación de la noción «obra de arte», lo mismo que «artista» o «público». Los artistas conceptuales comienzan a buscar profundos significados simbólicos a través de «objetos de poder» y «ritos» de depurada y sencilla concepción formal.

Finalmente, quisieramos cerrar este recorrido por la huella del primitivismo en el arte más reciente con el artista que consideramos el pintor español con mayor proyección internacional, Miquel Barceló, cuyas mejores obras, en nuestra opinión, son aquellas que realiza en sus largos retiros a Malí. En las estancias en una especie de aislado paraíso lejos del bullicio del circo artístico, si bien Barceló también mantiene estudios en París y en Nueva York, este artista nos recuerda a Paul Gauguin. Sus obras realizadas en África, continente que visita desde hace veinte años, han sido muy variadas: telas, papeles, cuadernos, cerámicas, etc. Recientemente, una gran exposición de 25 años de la trayectoria de Miquel Barceló celebrada en la sede madrileña de Caixa Forum³³ este mismo año de 2010, ha permitido reunir gran parte de sus obras africanas, todas ellas de una calidad y emoción desbordante. El propio autor ha escrito sobre la importancia de África en su obra en numerosas ocasiones³⁴. Nos interesa subrayar el compromiso que siente el artista con África. En su discurso del 23 de octubre de 2003 en la Universidad de Oviedo, con motivo de la recepción del Premio Príncipe de Asturias, declaró:

Aunque África inmediatamente me remitió al mundo salvaje, sucio y feliz de mi infancia. Veo el continente africano arruinado y armado, endeudado y enfermo, del que nos llegan sólo imágenes de mutilación, fragmentos, pedazos de máscaras, de ceremonias olvidadas, barcasas llenas de muertos, que sólo consiguen penetrar nuestra cómoda fortaleza europea en forma de cadáver, de esclavo o de fragmento.

En estos tiempos en los que la migración irregular «subsahariana»³⁵, los conflictos bélicos y la pobreza vuelven a fomentar la mirada de desprecio de África por parte de gran número de ciudadanos de la rica Europa, en la que reaparecen fuerzas políticas de extrema derecha y discursos xenófobos, es necesario recuperar el discurso construido por el arte moderno, que ha supuesto la integración del arte africano en nuestro propio discurso y la valoración de la cultura africana como un ingrediente inherente al gusto moderno.

³³ Miquel Barceló. 1983-2009. *La solitude organisationnelle*, Barcelona, Caixa Forum, 2010.

³⁴ BARCELÓ, M., *Miquel Barceló in Mali*, Zurich, Edition Gallery Bruno Bischofberger, 1989; «Cuaderno de Mali», *El País Semanal*, Madrid, Especial n.º 52, 16 de febrero de 1992, *Carnets d'Afrique*, París, Éditions Gallimard, 2003; *Cuadernos de Africa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004; *Ce que vous cherchez il y en a*, Edition Gallery Bruno Bischofberger, 2005.

³⁵ La propia imprecisión de este término expresa la indefinición con que Occidente trata la rica pero desconocida variedad cultural africana.

DEL JAPONISMO AL FUTURISMO: EL GUSTO POR LO JAPONÉS EN ITALIA (1889-1945)

PILAR ARAGUÁS BIESCAS
Universidad de Zaragoza

El *Japonismo* es uno de los movimientos culturales más significativos en el campo de las influencias culturales entre Japón y Occidente en la Edad Contemporánea. Establecer una definición de este fenómeno presenta la dificultad de establecer sus límites, tanto cronológicos como también sobre su alcance y profundidad. Una definición cerrada –que podríamos calificar de clásica– es la que limita el *Japonismo* a la recepción del arte y la civilización japonesas en Occidente, fundamentalmente en el ámbito de las Bellas Artes, Artes Gráficas y Artes Decorativas, en un marco temporal que abarca desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. El empuje del coleccionismo de arte japonés, la celebración de exposiciones, las publicaciones y el testimonio de algunos viajeros favorecieron el influjo extenso y profundo del *Japonismo*. El término se emplea habitualmente desde que lo popularizara en París el crítico de arte Philippe Burty en 1876. El arte nipón causó un gran impacto y supuso un nuevo punto de referencia para numerosos artistas y movimientos. Igualmente, también encontramos muchos para quienes lo japonés tan solo fue un tema, lleno de exotismo, éxito comercial y enorme atractivo. Asimismo, hemos de considerar la fascinación por lo japonés en un plano cultural más amplio. En este sentido, el *Japonismo* estuvo presente en todas las manifestaciones culturales como el arte, la publicidad, la música o la literatura.

Gran parte del interés del *Japonismo* para la Historia del Arte es la influencia del arte japonés en los grandes maestros de la pintura moderna, en los que la seducción del lejano Japón produjo un duradero y fiel maridaje¹. El norteamer-

¹ BERGER, K., *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. SULLIVAN, M., *The Meeting of Eastern and Western Art*, Los Ángeles, University of California Press, 1989. YAMADA, C. F., *Mutual Influences between Japanese and Western Art. Catalogue*. Tokio, National Museum of Modern Art, 1968. En el caso español vid. KIM LEE, S., *La presencia del Arte de Extremo-Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*, Madrid, 1988, y ALMAZÁN TOMÁS, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Zaragoza, 2001. Vid. también ALMAZÁN, D., «La seducción de Oriente: de la *Chinoiserie* al *Japonismo*», *Artigrama*, 18, 2003, pp. 83-106, y ARIAS, E., «Orientalismo en el arte español del siglo XIX», *Actas de las conferencias Encuentro Cultural España-Japón*, Tokio, Sociedad Hispánica del Japón - Casa de España, 1996, pp. 9-77.

ricano J. A. M. Whistler (1834-1903), tras conocer los grabados japoneses en París, fue uno de los primeros pintores en representar con gran sensibilidad cromática todo el repertorio temático del *Japonismo* a partir de 1864. Paralelamente, con independencia de que en sus obras aparecieran objetos o decoraciones japonesas, observamos, también, la influencia de los grabados *ukiyo-e* en la forma de componer y aplicar el color, sirviendo así como punto de referencia contra la pintura académica.

A finales del siglo XIX, la corriente *japonista* había ejercido su influjo durante las anteriores décadas en los pintores academicistas que reflejaban la moda burguesa por el exotismo nipón y en los artistas innovadores del Impresionismo y Post-impresionismo. Lejos de agotarse, el arte japonés se mantuvo como referencia actualizada a nuevas tendencias. Los simbolistas, más que el universo de lo cotidiano, buscaron los elementos imaginarios y fantásticos de la cultura japonesa. En otra esfera, más formal que espiritual, el Modernismo adoptó diversos recursos decorativos japoneses en sus elegantes ritmos orgánicos y en gran parte de su repertorio ornamental, como flores, aves, mariposas y libélulas. La fusión de estos elementos japoneses –que se manifestaron fundamentalmente en las artes decorativas y gráficas– fue tan intensa que a partir de este movimiento es complicado delimitar una influencia japonesa directa.

Roberta Boglione, en su artículo «Il fenomeno del giaponismo artistico in Italia: la pittura»², destaca dos períodos dentro del *Japonismo* en Italia. El primero de ellos, entre 1860 y 1890, sería periférico, exótico, mundano y rico en equívocos que tiende a desnaturalizar el objeto oriental para doblegarlo al capricho personal, llegando al «horror vacui»³. En el segundo, a partir de 1890, vemos una comprensión de la esencia del arte japonés.

De este modo, en Italia podemos citar el nombre de Francesco Paolo Michetti (1851-1929), quien en 1877 expuso la obra *Corpus Domini* en la Promotrice de Nápoles obteniendo un gran éxito⁴. Destacamos también, como

² BOGLIONE, R., «Il fenomeno del giaponismo in Italia: la pittura», en *Italia-Giappone 450 anni*, Roma, Istituto Italiano per L'Africa e L'Oriente - Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2003, pp. 307-327.

³ *Ibid.*, p. 307.

⁴ El crítico Francesco Nitti escribió: «La principale se non la sola obiezione, che i critici fanno alla pittura del quadro di Michetti, riguarda la prospettiva aerea (...). Manca l'avanti e l'indietro, come dicono i pittori. Questa osservazione, molto giusta, è anche applicabile a diversi altri quadri della esposizione, che presentano la stessa mancanza di profondità (...). Non è dunque a caso che sotto vi sia una ragione; e che quella pittura abbia uno scopo, al quale si avvicina più o meno, ma che potrebbe essere un vero progresso, quando fosse completamente ottenuto (...). Quindi un genere di studi tutto diverso (...) e tenuta per modello la pittura giapponese, che procede per toni locali ed interi», en BOGLIONE, R., *op. cit.*, p. 308.

Vittorio Pica (1862-1930)⁵ percibió, en la época, la capacidad de Michetti de adaptar en escenas de la vida cotidiana las composiciones de Hokusai (1760-1849), cuyos libros de dibujos, *Manga*, tuvieron gran repercusión en el arte occidental. Asimismo debemos citar el nombre de Giovanni Fattori (1825-1908) en el que destacamos la insólita vista en diagonal de *Soldado de caballería* (1880) o *Stradina nei dintorni di Firenze* (1880)⁶.

También en el campo de la publicidad la influencia del *Japonismo* fue muy intensa, siendo especialmente enriquecedor el panorama que presentan los ilustradores gráficos de las grandes revistas ilustradas nacionales, como *L'Illustrazione Italiana*, en la que encontramos la nueva imagen de la mujer moderna. El Extremo Oriente forma parte del elegante cosmopolitismo. Fue a partir de la década de los ochenta cuando se generalizó la ilustración publicitaria. Es entonces cuando las empresas tratan de destacar sus productos de los de la competencia con anuncios más llamativos e innovadores dentro de las pautas conservadoras. Serán los anuncios de cosméticos y perfumes los más frecuentes. A partir de la segunda década y la tercera del siglo xx vemos un aumento de anuncios *japonistas*. Las flores y jardines de Japón eran una sólida referencia para la promoción de estas marcas de perfumería, casi todas afincadas en París. También los kimonos, biombos, abanicos, sombrillas y otros objetos japoneses pasaron a convertirse en símbolos de distinción, modernidad, y sofisticación⁷.

Dentro de la música, tomaremos como símbolo *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini (1863-1924)⁸. Puccini conocía perfectamente la debilidad de la época por lo exótico, una moda europea que coincidía con el movimiento modernista del *stile floreale*. Policromados de madera, objetos de arte, muebles, porcelanas y kimonos procedentes del Japón estaban de moda⁹. La trágica historia de la dulce Ciao-Ciao-san y el norteamericano Pinkerton es hoy de las piezas más importantes del repertorio operístico, a pesar de su mal debut en Milán en 1904, donde fue calificada sencillamente como «horrorosa»¹⁰. Las siguientes representaciones, sin embargo, elevaron a *Madama Butterfly* a la cumbre

⁵ Vid. MIMITA LAMBERTI, M., «Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Pisa, serie III, vol. 3, 1975, pp. 1.149-1.201. MIMITA LAMBERTI, M., «Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia: Vittorio Pica», *Bollettino d'arte*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, VI, LX-XII, n.º 46 (noviembre-diciembre 1987), pp. 69-78.

⁶ BOGLIONE, R., *op. cit.*, p. 311.

⁷ Para el caso español vid. ALMAZÁN TOMÁS, D., «La imagen de Japón en la publicidad gráfica española de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX», *Revista Española del Pacífico*, 8, 1998.

⁸ Debemos citar como precedente de *Madama Butterfly* la ópera *Iris* de Pietro Mascagni, la cual fue estrenada el 22 de noviembre de 1898 en el teatro Costanzi de Roma con clamoroso éxito por parte del público, aunque en modo contrastado por la crítica.

⁹ KRAUSE, E., *Puccini. La historia de un éxito mundial*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 151.

¹⁰ LEOPORELLO, «Teatri», *L'Illustrazione Italiana*, año XXXI, n.º 9, 28-2-1904, pp. 106 y 107.

del arte lírico de toda Europa y las crónicas musicales recogieron los aplausos a Puccini en los escenarios de todo el mundo. Años más tarde el compositor italiano ambientaba su ópera *Turandot* en la lejana China. La obra se estrenó en 1926, dos años después de la muerte del maestro, y con un final de Franco Alfano, supervisado por Toscanini¹¹, mostrándose el público entusiasmado.

En el campo de la literatura destacamos la figura de Gabriele d'Annunzio (1863-1938), en el que nos centraremos considerándolo el nexo de unión entre el *Japonismo* y el Futurismo en Italia. Gabriele d'Annunzio fue el autor de la obra *El placer* (1889), que es considerado su mejor trabajo y obra cumbre del *Japonismo* literario en Italia¹². Esta novela fue escrita en Francavilla al Mare, donde D'Annunzio era huésped del propio pintor Francesco Paolo Michetti y a quien dedicó la obra¹³.

Así en la portada del ejemplar del 30 de enero de la revista *L'Illustrazione Italiana* pudimos ver un grabado titulado «Gabriele d'Annunzio nel suo studio a Francavilla al Mare»¹⁴ en el que, junto a otros objetos orientales, aparecía una pequeña estatua japonesa y que demostraban la afición del literato por el arte oriental.

Esta novela se inspira en la obra *La maison d'un artiste* de Edmond de Goncourt (1822-1896)¹⁵ de la que llega a copiar párrafos enteros. Así Felicita Valeria Merlino en su artículo «Il giapponismo letterario in Italia. Il caso D'Annunzio»¹⁶ comenta que hasta esas fechas, y tal y como se puede apreciar en su obra, D'Annunzio solo había tenido un contacto indirecto con Japón. La

¹¹ «Turandot di Giacomo Puccini», *L'Illustrazione Italiana*, año XLIII, n.º 18, 2-5-1926, pp. 465-470.

¹² MIMI, M., «Le prime lettere di Gabriele d'Annunzio al suo editore», *L'Illustrazione Italiana*, año L, n.º 17, 24 de abril de 1923, pp. 512-517. Sobre el Japonismo literario en Italia *vid.* SICA, G., «Il bel-mondo di via Condotti. Il giapponismo in Italia», en *Il vanto e la bellezza. La ricezione della poesia giapponese nella cultura occidentale*, Nápoles, Università degli Studi di Napoli Federico II, dottorato di ricerca in Filologia moderna, 2009, pp. 77-87. Asimismo no debemos olvidar que a fines del siglo XIX Puccini intentó también, en varias ocasiones, colaborar con Gabriele d'Annunzio, pero sin llegar a acabar sus obras, quizá debido a que no congeniaban. «Sería un milagro! ¡D'Annunzio como mi autor dramático! ¡Ni por todo el oro del mundo! Demasiado deslumbrante y confuso; prefiero permanecer con los pies en el suelo». KRAUSE, E., *Puccini. La historia de un éxito mundial*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 150.

¹³ DI TIZIO, F., *D'Annunzio e Michetti: la verità sui loro rapporti*, Casoli, M. Ianieri, 2002.

¹⁴ «Gabriele d'Annunzio nel suo studio a Francavilla al mare. Michetti ne fa il retrato», *L'III.It.*, año XXV, n.º 5, 30 de enero de 1898, p. 69

¹⁵ NENCIONI, E., «Il piacere», *L'Illustrazione Italiana*, año XVI, n.º 31, 4 de agosto de 1889, pp. 66-68. MONFORTE SÁENZ, G., «El arte japonés visto por los hermanos Goncourt», en ALMAZÁN TOMÁS, D. (coord.), *Japón: Arte, cultura y agua*, Zaragoza, Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 78-87.

¹⁶ MERLINO, F. V., «Il giapponismo letterario in Italia. Il caso D'Annunzio», en *Italia-Giappone 450 anni*, Roma, Istituto Italiano per L'Africa e L'Oriente - Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2003, pp. 365-369.

novela nace como respuesta estética a la crisis pasional y amorosa del autor¹⁷ con su amante Barbara Leoni (1862-1949), y frente a la referencialidad concreta del personaje real –Elena Muti–, surge la ensoñación salvadora de una mujer maternal: María Ferres. A través de la representación de una feminidad antagónica pueden reconstruirse en *El placer* no solo la contraposición entre Romanticismo y Decadentismo, sino diferentes posibilidades interpretativas e ideológicas.

Así, D'Annunzio nos presenta dos arquetipos de mujer: la mujer fatal, castradora y vampírica, Elena Muti, representante del lujo artificioso, y la mujer angelical y madre salvadora, María Ferres, consecuencia de la naturaleza¹⁸. La virtud, el sentimiento, la felicidad y, por consiguiente, el arte se le brindan al protagonista masculino, Andrea Sperelli Fieschi d'Ugenta, gracias a María mientras que la segunda, Elena, solo obstaculiza el libre desarrollo de sus capacidades creadoras y, por tanto, impide la genialidad y la felicidad del poeta. Así, el arte es el valor absoluto de *El placer*, un programa estético y un modelo de vida al cual Sperelli subordina el resto llegando a la corrupción física y moral. Es la realización de una elevación social¹⁹.

De este modo, la única liberación posible la encontramos, tal y como proponía Schopenhauer²⁰ (1788-1860), en la mística simbolizada en una estatuilla de Buda, símbolo de trascendencia del final de la novela. Este Buda es el único objeto de María Ferres que el protagonista rescata de la subasta pública a la que se ve sometida la casa y las pertenencias de la *donna angelicata* una vez conocida la ruina de su marido. Y ¿por qué un Buda? Sabemos que el Decadentismo y en especial Schopenhauer vuelve la mirada al mundo oriental del que extrae, conjuntamente a la tradición neoplatónica, su sistema filosófico místico y trascendente. Para el filósofo alemán, cristianismo y budismo son la expresión del sentimiento de la insuficiencia de la vida y la representación de una salvación²¹. En consecuencia, el Buda de María Ferres representa el máximo

¹⁷ Sabemos que D'Annunzio se trasfirió en sus personajes masculinos y que en sus obras narrativas, nacidas de su propia experiencia personal, revivía la misma problemática existencial de sus avatares biográficos.

¹⁸ MARTÍNEZ GARRIDO, E., «La feminidad en “Il piacere” de G. d'Annunzio: ¿Una posible lectura meta-poética?», en *Romanticismo y fin de siglo*, Palma de Mallorca, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993, pp. 274-280.

¹⁹ «El Arte! El Arte! He aquí el amante fiel, siempre joven, inmortal; he aquí la Fuente de pura alegría, vedada a las multitudes, concedida a los elegidos; he aquí el precioso Alimento que hace al hombre semejante a un dios (...)», D'ANNUNZIO, G., *El placer*, edición de Rosario Scrimieri, Madrid, Cátedra, p. 239.

²⁰ MAGEE, B., *The Philosophy of Schopenhauer*, Nueva York, Oxford University Press, 1997. PISA, K., *Schopenhauer*, Munich, Wilhelmheyne, 1978. RICONDA, G., *Schopenhauer interprete dell'Occidente*, Milán, Mursia, 1986.

²¹ RICONDA, G., *op. cit.*, pp. 215-225.

punto de la elevación mística y de lucidez espiritual que el protagonista estuvo a punto de conseguir pero al haber optado por el mundo del deseo, de los sentidos y del placer, permanece condenado a la miseria humana²².

Igualmente, la presencia de Japón se manifiesta en tres aspectos. En primer lugar, las múltiples referencias a los objetos de arte japoneses que decoraban las salas de los palacios: «una página clásica del gran dibujante humorista O-kou-sai» (*sic*)²³, en referencia al maestro del *ukiyo-e* Katsushika Hokusai, autor de la célebre *Manga*, obra gráfica en catorce volúmenes. Por otra parte, al propio Japón como un personaje más de la novela y con el que frecuentemente compara la ciudad de Roma «toda ella de oro como una ciudad del lejano Oriente»²⁴. Por otra parte, está el personaje de Sakumi, secretario de la Legación japonesa y que participaba en la recepción en la casa de doña Francesca d'Ateleta «que gustaba reunir en sus salones los ejemplares más raros de las colonias exóticas de Roma»²⁵.

Felicita Valeria Merlino, en su artículo «Il giapponismo letterario in Italia. Il caso D'Annunzio»²⁶, y el académico Giuseppe Ungaretti (1888-1970)²⁷, en su obra *Vita d'uomo*²⁸, afirman que *El placer* de D'Annunzio fue una fuente literaria indirecta²⁹ para la ópera de Giacomo Puccini (1858-1924) *Madama Butterfly*³⁰, estrenada en la Scala de Milán en 1904. Pero, ¿qué hay de *Madama Butterfly* en *El placer*? Las referencias a María como dulce, angelical, salvadora de manos

²² SCRIMIERI MARTÍN, R., «Visión simbólica y visión dialéctica en la obra de Gabriele d'Annunzio», en *De Baudelaire a Lorca: acercamiento a la modernidad literaria, Von Baudelaire zu Lorca: signaturen der literarischen Moderne, De Baudelaire a Lorca: approches de la modernité littéraire, From Baudelaire to Lorca: approaches to literary modernity*, vol. 1, 1998, pp. 303-322.

²³ D'ANNUNZIO, *op. cit.*, p. 133.

²⁴ *Ibid.*, p. 140.

²⁵ *Ibid.*, pp. 128- 129.

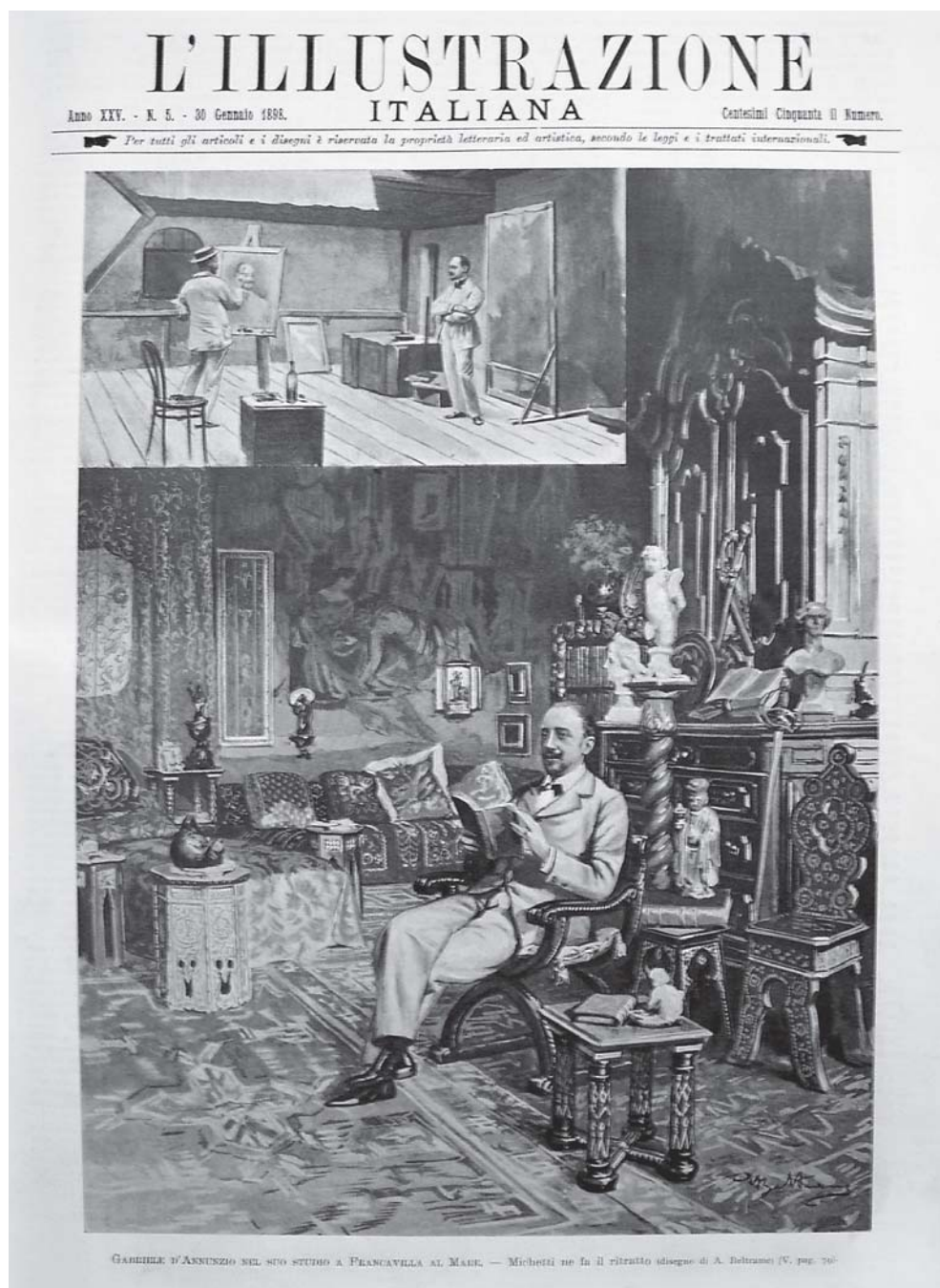
²⁶ MERLINO, F. V., *op. cit.*, pp. 365-369.

²⁷ Asimismo Giorgio Sica expone en su tesis doctoral la influencia de la poesía japonesa en la obra de Giuseppe Ungaretti. «La poesia di Ungaretti è nuova in Italia perché è soltanto poesia: la sua estensione caratteristica è l'estrema brevità che la rende fortemente prossima alla fantasiosa e grande poesia giapponese, dell'immenso Suikei Maeta specialmente.» SICA, G., «Ungaretti, o del gran rifiuto», en *Il vanto e la bellezza. La ricezione della poesia giapponese nella cultura occidentale*, *op. cit.*, p. 141. Esta tesis doctoral ha podido ser consultada en <http://www.fedoa.unina.it/3774/1/sica.pdf>. Vid. sobre la poesía de Ungaretti en REBAY, L., *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.

²⁸ UNGARETTI, G., *Vita d'uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milán, 1969, pp. 5 y 87.

²⁹ GUTIÉRREZ MACHO, L. M., «*Madama Butterfly* y sus fuentes: La creación de un mito», en BARLÉS, E. Y ALMAZÁN, D. (COORDS.), *La mujer japonesa. Actas del VIII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 879-912.

³⁰ MERLINO, F. V., *op. cit.*, p. 368.



GABRIELE D'ANNUNZIO NEL SUO STUDIO A FRANCAVILLA AL MARE. — Michetti ne fa il ritratto (disegno di A. Beltrami) (V, pag. 76)

Fig. 1. Gabriele D'Annunzio en su estudio en Francavilla al Mare. El pintor Michetti hace un retrato del poeta.
«Gabriele d'Annunzio nel suo studio a Francavilla al mare. Michetti ne fa il retrato», *L'illustrazione Italiana*, año XXV, n.º 5, 30 de enero de 1898, p. 69.

blancas como la hostia, manos de heroína y mártir cristiana dan lugar a un paralelismo claro entre la protagonista de D'Annunzio y la joven Cio-cio-san, la cual también es descrita como bella, dulce, delicada, refinada, obediente, una mujer sacrificada pero a la vez sensible y digna. Asimismo, María Ferres es virtuosa de la música y madre de una niña, Delfina, de la que Sperelli siente celos por privarlo de su atención. Igualmente la *Butterfly* de Puccini es una geisha y madre de un niño de corta edad. Por otra parte, la figura de Kate correspondería al personaje de Elena Muti de *El placer*. Mientras que esta última encarna el exponente de una cultura mediocre, del eros y del instinto carnal, expresión del placer y de la lascivia y que recuerda a los versos de Goethe (1749-1832), Kate es presentada como una mujer más humana, sensible y delicada, cómplice del dolor que *Butterfly* debe sentir. Del mismo modo, encontramos en el libreto de la ópera ese sentido profundo de la religiosidad del individuo que pudimos ver en la obra de D'Annunzio.

Igualmente, la estudiosa Hiraishi Noiko relaciona *El placer* con la obra de Pierre Loti (1850-1923), fuente de la ópera de Puccini³¹.

Ya en 1915 D'Annunzio realizó campañas a favor de la intervención de Italia en la Primera Guerra Mundial. Con la entrada de Italia en la Guerra, en el llamado «maggio radioso», D'Annunzio se enroló como voluntario y participó en diversas acciones navales y aéreas, llegando a perder un ojo en un accidente aéreo. El 9 de agosto de 1918, como comandante del escuadrón 87 conocido como «La Serenísima», organizó una de las mayores gestas de la contienda al conseguir que nueve aviones realizaran un viaje hasta Viena para lanzar panfletos propagandísticos³². Por su colaboración con el ejército italiano recibió la Cruz Oficial de la Orden de Saboya, medalla que recibió de manos del rey Vittorio Emanuele III³³.

Asimismo, no debemos olvidar que D'Annunzio tuvo contactos directos con Benito Mussolini (1883-1945). Pero fue la cesión de la ciudad de Fiume (actualmente Rijeka en Croacia) en la Conferencia de París de 1919 lo que le irritó profundamente. Así, lideró a los nacionalistas italianos de la ciudad, los llamados «arditi», para que se apoderaran de ella y forzaran la retirada de las tropas

³¹ Así, cuando Sakumi ve a Elena estática como el bronce en presencia de la divinidad parafrasea a Loti en *Madame Chrysanthe* (1887): «Derrière nous, le temple, tout illuminé, tout ouvert; les bronzes assis en théories immobiles, dans le sanctuaire, étincelant d'or qu'habitent les divinités, les chimères et les symboles». Para el personaje de Sakumi, copia la obra *Japoneries d'Automne* de 1889. «Et puis, l'habit à queue, déjà si lais pour nous, comme ils le portent singulièrement!». NOIKO, H., «Translation and Cultural Images: Portrait of a Japanese in D'Annunzio Work», en *Reconstructing Cultural Memory: Translation, Scripts and Literacy*, Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 53-54.

³² «Il volo della squadriglia "Serenissima" su Vienna», *L'III. It.*, año XLV, n.º 33, 18 de agosto de 1918, pp. 123-135, especialmente pp. 127 y 129.

³³ «Gabriele d'Annunzio riceve dal Re la croce di ufficiale dell'ordine di Savoia», *L'III. It.*, año XLV, n.º 39, 29 de septiembre de 1918, p. 248.

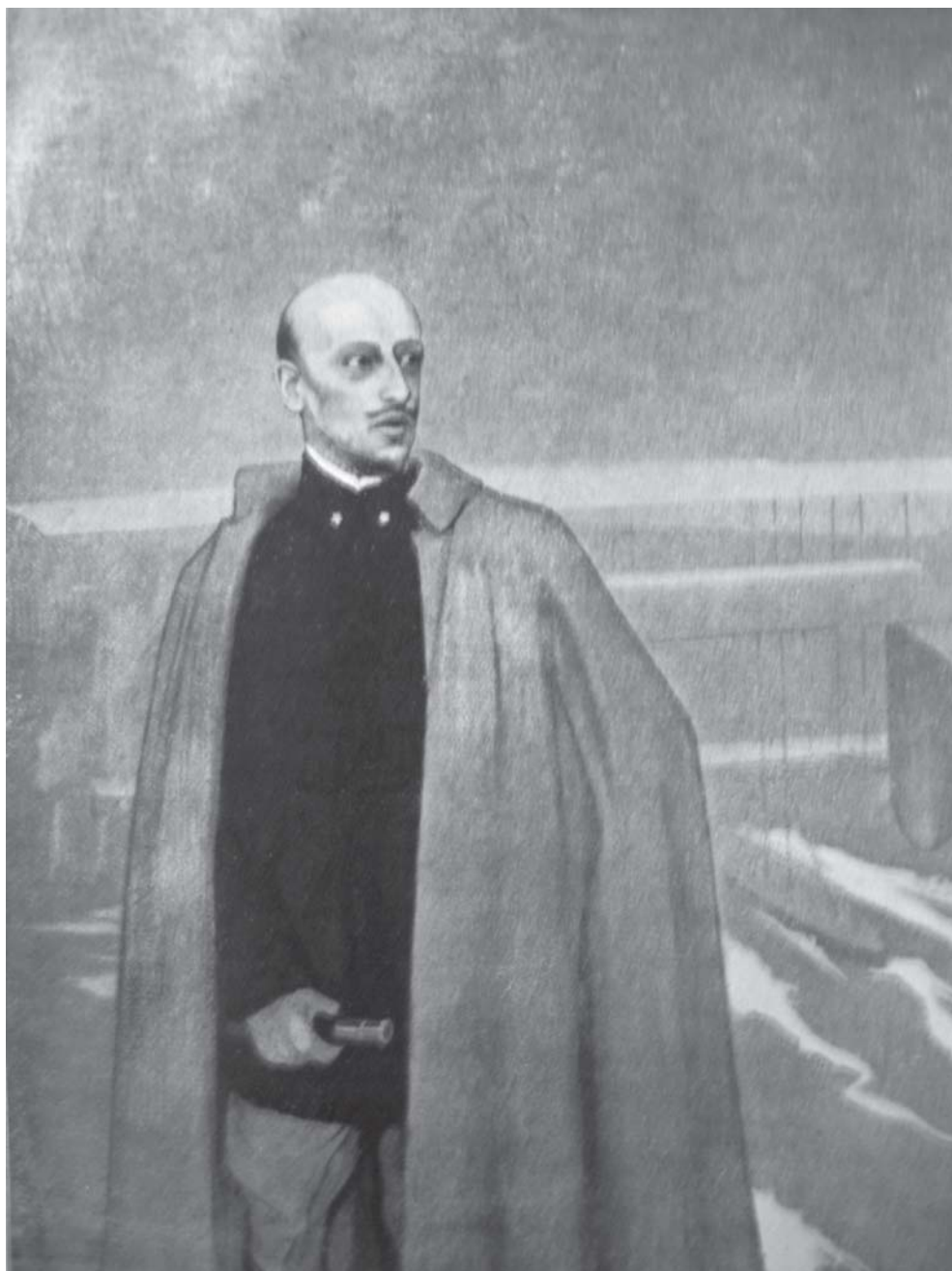


Fig. 2. Retrato de Gabriele D'Annunzio. «La política y la poesía», *L'illustrazione Italiana*, año XLVI, n.º 38, 21 de septiembre de 1919, p. 286.

americanas, francesas y británicas que la ocupaban. Pretendía que Italia se anexionara de nuevo Fiume, pero la petición fue denegada³⁴. Entonces D'Annunzio declaró Fiume como un estado constitucional independiente, el Estado libre de Fiume, también llamada República del Carnaro, presagio del posterior sistema fascista italiano. Fue él mismo quien, junto a Alceste de Ambris (1874-1934), redactó la Constitución³⁵. En ella establecía un Estado corporativista, con nueve corporaciones para representar a diferentes sectores de la economía (empleados, trabajadores, profesionales) así como una décima, creada por D'Annunzio, representación de los «humanos superiores» (héroes, poetas, profetas, superhombres). La Constitución declaraba también que la música era el principio fundamental del Estado. Ahí nació también parte de la cultura dictatorial que Benito Mussolini aprendió e imitó de D'Annunzio: su método de gobierno en Fiume, la economía de estado corporativo, largos y emotivos rituales nacionalistas, el saludo romano, seguidores ataviados con camisas negras, respuestas brutales y una fuerte represión contra la disidencia comunista.

Intentó organizar una alternativa a la Sociedad de Naciones para las Naciones oprimidas del mundo e intentó realizar alianzas con varios grupos separatistas de los Balcanes sin demasiado éxito. D'Annunzio ignoró el Tratado de Rapallo³⁶ y declaró la guerra a Italia. Finalmente se rindió en diciembre de 1920 después

³⁴ «Il suo discorso è spaventosamente vile. La collera acre e bestiale di Nitti è provocata dalla paura che egli ha degli alleati. Quest'uomo presenta continuamente una Italia vile e tremebonda dinanzi al sinedrio dei lupi, delle volpi, degli sciacalli di Parigi. E crede con questo di ottenere pietà'. E crede che facendosi piccini, che diminuendosi, prosternandosi, si ottenga qualche cosa. E' piu' facile il contrario». D'Annunzio non reagisce agli attacchi del Presidente del Consiglio come Mussolini, ma conia per Nitti un soprannome, niente di più, ma un soprannome nel quale c'è tutto il suo disprezzo per il moderato che disapprova «le gesta sportive». *Lo battezza «Cagoja»*. Carta enviada por D'Annunzio a Mussolini al diario *Il Popolo d'Italia* el 11 de septiembre de 1919. «Mio caro Mussolini, mi stupisco di voi e del popolo italiano. Io ho rischiato tutto, ho fatto tutto, ho avuto tutto. Sono padrone di Fiume, del territorio, d'una parte della linea d'armistizio, delle navi; e dei soldati che non vogliono obbedire se non a me. Nessuno può togliermi di qui. Ho Fiume; tengo Fiume finché vivo, inoppugnabilmente. E voi tremate di paura! Voi che lasciate mettere sul collo il piede porcino del più abietto truffatore che abbia mai illustrato la storia del canagliume universale. Qualunque altro paese –anche la Lapponia– avrebbe rovesciato quell'uomo, quegli uomini. E voi stete lì a cianciare, mentre noi lottiamo d'attimo in attimo, con un'energia che fa di quest'impresa la più bella dopo la dipartita dei Mille. Dove sono i combattenti, gli arditi, i volontari, i futuristi? Io ho tutti soldati qui, tutti soldati in uniforme, di tutte le armi. E' un'impresa di regolari. E non ci aiutate neppure con sottoscrizioni e collette. Dobbiamo fare tutto da noi, con la nostra povertà. Svegliatevi! E vergognatevi anche. Se almeno mezza Italia somigliasse ai Fiumani, avremmo il dominio del mondo. ma Fiume non é se non una cima solitaria dell'eroismo, dove sarà dolce morire ricevendo un ultimo sorso della sua acqua. Non c'è proprio nulla da sperare? E le vostre promesse? Bucate almeno la pancia che vi opprime, e sgonfiatela. Altrimenti verrò io quando avrò consolidato qui il mio potere. Ma non vi guarderò in faccia. Su! Scuotetevi, pigri nell'eterna siesta! Io non dormo da sei notti; e la febbre mi divora. Ma sto in piedi. E domandate come, a chi m'ha visto. Alalà». Carta enviada por D'Annunzio a Mussolini al diario *Il Popolo d'Italia* el 16 de septiembre de 1919.

³⁵ «Nell'anniversario della marcia di Ronchi», *L'III. It.*, año XLVII, n.º 37, 12 de septiembre de 1920, p. 325.

³⁶ «A Fiume dopo il Trattato di Rapallo», *L'III. It.*, año XLVII, n.º 48, 28 de noviembre de 1920, p. 675.

de que la armada italiana bombardeara la ciudad³⁷. Años después, cuando Italia logró esta aspiración fue nombrado príncipe di Montenevoso por el rey Vittorio Emanuele III. Fue esta organización de la sociedad de Fiume lo que, sin duda, debió admirar Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), autor del manifiesto del Futurismo, publicado en el diario parisino *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909: una amalgama de fascismo en la práctica y poesía subjetiva en la teoría, en la que tenían cabida tanto los planes expansionistas más beligerantes como las propuestas más disparatadas de educación estética³⁸.

Mario Carli (1888-1935), fundador del diario de izquierdas *Testa di Ferro* de Fiume, escribió:

Fiume non è città passatista. È soltanto uscita da poco da un regime di pesante autoritarismo e legitimismo. Facciamo conto di svecchiarla in poco tempo. L'atmosfera che si vive attualmente è decisamente futurista³⁹.

Asimismo, elogiaba el temperamento del Comandante, D'Annunzio, calificándolo de Futurista⁴⁰. Sin embargo, el político Antonio Gramsci (1891-1937) comentaba en una carta dirigida a Trosky:

(...) D'Annunzio no ha tomado una posición oficial respecto al futurismo. Hay que indicar que en sus comienzos el futurismo tomó a menudo un carácter antidannunziano. Uno de los primeros libros de Marinetti se titula precisamente *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*. Los futuristas siguieron siendo antidannunzianos durante la guerra, a pesar de que los programas políticos de Marinetti y D'Annunzio coincidían en muchos puntos. No se interesaron casi por el movimiento de Fiume, aunque más tarde intervinieron en las manifestaciones. Puede decirse que tras la conclusión de la paz el movimiento futurista ha perdido completamente su carácter y se ha disuelto en diversas corrientes formadas a consecuencia de la guerra⁴¹.

En 1918 Marinetti creó el *Partido Politico Futurista*, el cual contaba con un líder: el propio Marinetti, y un órgano de stampa: *Roma Futurista*, dirigido por Carli. Un año más tarde, este partido desembocará en el llamado *Fasci italiani di combattimento*, núcleo del que más tarde sería el *Partido Nacional Fascista* de Mussolini.

³⁷ «Il dramma a Fiume», *L'III. It.*, año XLVIII, n.º 1, 2 de enero de 1921, pp. 9-13.

³⁸ André Breton escribió: «El cubismo fue una escuela de pintores. El futurismo, un movimiento político. Dadá un estado de espíritu».

³⁹ CARLI, M., *Con D'Annunzio a Fiume*, Milán, Facchi, 1920. Tenemos que poner en relación estas ideas con el movimiento juvenil Wandervögel que surgió en Alemania en el último decenio del siglo XIX.

⁴⁰ «Il suo spirito fu continuamente in ascolto delle voci nuove che rampollavano dalla nostra terra e di tutte le forze che si agitavano oscuramente nel mondo, in cerca di un "espressione"». CARLI, M., *op. cit.*, s.p.

⁴¹ <http://www.gramsci.org.ar/3/4.html>.

Igualmente, Guido Keller (1892-1929), Mino Somenzi (1899-1948) y Giovanni Comisso (1895-1969), miembros del movimiento *Unione Yoga* de corte futurista, creían necesario:

Fornire all'uomo il necessario per distruggere il cielo e per dare il Senzo iniziatico della Terra⁴².

Las ideas de Gabriele d'Annunzio⁴³ fueron la base fundamental de las energías futuristas que ya promulgaban la esperanza en el «superhombre» y en el principio prematuro de acción pura y que alcanzaría actos de un radicalismo que incluso relativiza la virulencia de la proclama futurista. Marinetti pregonó un nuevo espíritu que adquiriría multitud de formas hasta cristalizar con la misma intensidad en actos tan contrarios como: «matarse en las trincheras, glorificar la guerra, única higiene del mundo, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio de la mujer» o bailar en el Cabaret Voltaire y «la necesidad de que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad».

Es por ello que en el manifiesto *Al di là del Comunismo* escrito en la cárcel en diciembre de 1919 y publicado en el diario *Testa di Ferro* en agosto de 1920, Marinetti invocó a una revolución futurista que llevara al arte y a los artistas revolucionarios al poder siendo la única solución posible a los problemas universales⁴⁴.

Asimismo, el *Manifiesto de los futuristas de Fiume*⁴⁵, conservado en el Archivio Museo Storico di Fiume en Roma sin fechar, según el estudioso Luigi Capano, es considerado un documento importante en esta dirección⁴⁶. Este manifiesto proclamaba la revolución artística: «doppio binario treno merci stracarichi di opere antiche libri classici slittamento proooofooooondità salsedine marina»; la destrucción: «melodia contrappunto fuga sinfonie wagneriane» y, también, la construcción: «letteratura pura con Parole in libertà (senza pensieri).

⁴² CAPANO, L., «Il Manifesto dei futuristi fiumani», *Fiume, Rivista di Studi Adriatici*, año XXI, 4, Roma, 2001, pp. 105-114.

⁴³ LAVALVA, R., «D'Annunzio e il futurismo», *Nemla Italian Studies*, 13-14, 1989-1990, pp. 55-70.

⁴⁴ «La Musica regnerà sul mondo (...) Ogni cervello deve avere una sua tavolozza e un suo strumento musicale, per colorare e accompagnare líricamente ogni più piccolo atto della vita, anche umilissimo (...) Ogni uomo vivrà il suo migliore romanzo possibile... non avremo il paradiso terrestre, ma l'inferno económico sarà rallegrato e pacificato dalle innumerevoli feste dell'Arte». CAPANO, L., *op. cit.*, p. 107.

⁴⁵ El título completo es *Manifesto degli artista futuristi qui convenuti per illuminare l'imbecillità dei podragosi passatisti che sbavano in questa città*.

⁴⁶ «Un documento inedito che ci ricongiunge idealmente ad un periodo della nostra storia fèrvido di azioni e di pensieri, a quello spirito fiumano che riuscì ad affermarsi contro gli schemi rituali delle ideologie tradizionali e delle rivoluzioni stereotipate, che demolì rinnovando, che tentò di propagare il seme della ribellione per generare una nuova vita dalle vecchie carni di un mondo al tramonto». CAPANO, L., *op. cit.*, p. 107.

Invenzione di parole. Immaginazione senza fili. Descrizione fremiti diretti onomatopeicamente»⁴⁷.

Este terremoto lingüístico tuvo su eco en Japón⁴⁸. El Manifiesto futurista fue traducido y publicado por Mori Ogai (1862-1922), que por aquel entonces estudiaba Medicina en Alemania, en la revista de arte *Subaru (Le Plead)*. En mayo de 1909, fue publicado en Japón un breve artículo titulado «Mukudori Tsūshin» en el cual aparecían los once puntos del manifiesto de Marinetti. Las primeras obras futuristas japonesas se atribuyen a Yorozu Tetsugorō (1885-1927), quien gracias al material fotográfico, documental y propagandístico enviado por el propio Marinetti, realizó su *Autorretrato*. Más tarde, Tōgō Seiji (1897-1978) y Kanbara Tai (1898- 1977) fueron los «capitanes» del movimiento futurista japonés. En 1915, Arishima Ikuma (1882-1974), crítico de arte, pintor, tradujo parcialmente el Manifiesto de Boccioni (1882-1916) *Pittura, scultura futuriste-dinamismo plastico* que tuvo una influencia decisiva en el joven Tōgō Seiji, quien en 1916 pintó el cuadro *Mujer con parasol* que ganó el primer premio en el ámbito de la Asociación Nika-kai. Asimismo Tōgō visitó en Turín a Marinetti, ya que tenía un gran interés y con el que colaboró brevemente. En 1920 Kanbara Tai proclamó en su manifiesto la desaparición de los artistas⁴⁹.

En octubre de 1921, los futuristas David Burliuk (1882-1967) y Victor M. Palimow pidieron asilo político en Japón llevando 470 obras vanguardistas de Malewitsch (1878-1935) y Tatlin (1885-1953). La Asociación Artística Futurista sensible a los problemas sociales los acogió organizando una muestra organizada en Tokio. Meses después, el poeta Hirato Renikichi distribuyó un panfleto con el título *Nihon miraiha segun undō* por las calles de Tokio. En él se leía:

La potenza della volontà divina e le motivación più profonde dell'umanità sgorgano dal centro della vita collettiva. Questo centro è un Elettro-Dinamo (...) Vogliamo partecipare ad una creazione autentica impiegando l'onomatopea, i segni matematici ed ogni specie di metodo organico. Dalla distruzione, per quanto possibile, della sintassi e delle convenzioni d'espressione, e soprattutto spazzando via i corpi morti degli aggettivi e degli averbi, ed usando i verbi all'infinito, avanza verso un campo che non consentirà intrusione alcuna⁵⁰.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 111-112.

⁴⁸ GRANIERI, L., «L'aura futurista in Giappone», en *Italia-Giappone 450 anni*, Roma, Istituto Italiano per L'Africa e L'Oriente - Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2003, pp. 133-139. MUROE, A., *Japanese art after 1945: scream against the sky*, New York, H. N. Abrams, 1994, pp. 22-24.

⁴⁹ «Painters be gone! Art critics be gone! Art is absolutely free... Say, nerve, reason, sense, sound, smell, color, light, desire, movement, pressure-and furthermore, true life itself wich stands at the end of all there is nothing that does not fit the content of art...!», en MUROE, A., *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 136.

En julio de 1923 Kanbara Tai publicó el artículo «Dadaisuto Pikabia in Shinko bungaku» en la revista *Picabia*, con el que ponía fin al movimiento futurista aunque siempre mantuvo una estrecha relación con Marinetti.

En un artículo de Marinetti, publicado en 1942 en la obra *Giappone, volume dedicato all'amicizia italo-giapponese*⁵¹ y titulado «Il Futurismo e le avanguardie letterarie e artistiche in Giappone»⁵², leemos:

È ormai un fatto storico il dissidio che avvenne in Giappone durante la gloriosa vittoria navale di Tusima tra i tradizionalisti giapponesi e i novatori futuristi giapponesi. Questi duramente insistevano perché patriotticamente e per l'avvenire del Giappone si utilizzassero subito in tutte le manifestazioni del pensiero e nella preparazione militare gl'insegnamenti e la grande meccanica velocista europea. La maggior parte dei primi gruppi futuristi giapponesi capitanati da Tai Kambara e da Togo pittore e nipote del celebre ammiraglio Togo vincitore della battaglia di Tusima insistevano attraverso i giornali e loro manifesti nel propagandare un Futurismo nettamente patriottico che rispettava però le più importanti tradizioni del vecchio Giappone⁵³.

Asimismo, Marinetti en su *Manifesto para los futuristas japoneses* declaró que la verdadera vanguardia japonesa sería capaz de unir la tradición y las innovaciones artísticas, dos polos que en el caso japonés habían sido los ejes de la identidad cultural durante todo el período Meiji (1868-1912):

[Pur ammirando il grande Giappone del passato noi ammiriamo il Giappone d'oggi e di domani che fonde ogni giorno di più il suo sentimento patriottico intenso e assoluto quanto una vera religione con un apotente organizzazione industriale e commerciale agricola militare a scopa guerresco e conquistatore spiritualizzatore. Voi novatori avanguardisti e futuristi giapponesi avete considerata il vostro grande passato non come un soffocatoio né come un autentico eccitante ideologico letterario artistico verso invenzioni scoperte ipotesi originalità e sorprese sempre tipicamente giapponesi quindi inconfondibili con le creazioni e

⁵¹ Esta obra estaba ilustrada por Celia Mastellari, con dibujos de Pasquale Contessa y Caio Bonifazi, retratos de Giulio di Girolamo y con escritos de Yosiro Ando, Mario Appelius (1892-1946), Gino Ducci, Giuseppe Fioravanzo, Ditiro Ono, Leo Magnino, Antonio Aghemo, Antonio Casulli, Marcello Roddolo, Celestino Frigerio, Giacomo Paulucci di Calboli, I. Joli Insabato, Raffaele Corso (1883-1965), Mariakira Simizu, Isao Yamazaki, Raffaele Pettazzoni (1883-1959), Michele C. Catalno, Renato Serafini, Toyo Mitunobu (1897-1944), Gino Terra, Eizi Yosikawa, Yosie Kawamura, Giustino Terra, Hiroshi Kitamura, Toru Ogisima, T. Yumoto, Amedeo Santelli, Tomo O Ito, Guido Olivetti, Mario Morasso, Tokiti Saida, Antonio Piceeli, Takio Enna, Yukio Yamashita, Atusi Itoga, Renato Conti, Raul Chiodelli, Piero Artino, Masao Abe, Giuseppe Ferullo, Grancarlo Castagna, Toddi (1886-1952), Takei Noisiki, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Marcello Muccioli, Nyozezan Hasegawa, Jozuro Simomura, Vera d'Angara, Puccio Pucci, Mario Zanoletti, Riniti Sasaki, Takeo Noisiki.

⁵² MARINETTI, F. T., «Il futurismo e le avanguardie letterarie e artistiche in Giappone», in *Giappone, volume dedicato all'amicizia italo-giapponese*, Roma, Carlo Margotti, 1942.

⁵³ *Ibid.*, p. 137.

le originalità d'altre nazioni. Avete in noi degli amici innamorati del vostro dinamismo e del vostro slancio futurista. Siamo lieti di precisarvi ciò che amiamo e difendiamo nella nostra grande Italia fascista mussoliniana⁵⁴.

En 1992 se celebró en el Museo Sezon Museum de Tokio una muestra que llevaba por título *Futurism 1909-1944* y que pretendía ser un estado de la cuestión sobre este tema tan poco estudiado⁵⁵.

Aunque generalmente no se destaca la vinculación del arte japonés con la estética fascista, lo cierto es que la imagen del samurái se relacionó desde las vísperas de la Segunda Guerra Mundial con la estética de las naciones del Eje (Alemania e Italia) y con la España franquista, como se desprende del elevado número de reportajes sobre Japón en la revista falangista *Vértice* (1937)⁵⁶ o la misma edición del código del samurái o *El Bushido* que realizó el general Millán Astray en 1941. Recientemente, David Almazán Tomás⁵⁷ en el turno de debate de su intervención sobre las estampas de guerra del período Meiji (1868-1912) en las «XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte» del CSIC, expuso la vinculación de la estética futurista con las representaciones de los grabados japoneses sobre los episodios heroicos de las guerras chino-japonesa (1894-1895) y ruso-japonesa (1904-1905). Temas como la propia guerra, las máquinas, las explosiones y todo el repertorio del arte futurista aparece ya, sin intención programática, en las estampas populares, en uno de los últimos intentos del grabado *ukiyo-e* por mantener un lugar en el mercado, ya con la amenaza de la modernización de los sistemas de reproducción de imágenes, con la llegada de las litografías y los fotograbados. Este tipo de arte bélico japonés tuvo una enorme difusión en Occidente, donde desde hacía décadas se coleccionaban estampas *ukiyo-e*. Además, en la propia prensa gráfica europea se recurrió innumerables veces a la reproducción de estas estampas bélicas para ilustrar los acontecimientos bélicos acontecidos en el Lejano Oriente, que fueron seguidos con gran expectación.

Todavía faltan trabajos para documentar directamente la relación de obras concretas japonesas con obras futuristas italianas, si bien uno de los impulsores de este movimiento, Gabriele d'Annunzio, fue un destacado *japonista* y un

⁵⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁵ *Futurism 1909-1944*, Exhibition Catalogue by Enrico Crispolti, Sezon Museum of Art, Tokyo (then, Sapporo, Sendai, Otsu), 1992.

⁵⁶ Vid. MECHTHILD, A., «Iconografía e ideología en la revista *Vértice* (1937-1939)», en GUEREÑA, Jean-Louis (coord.), *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*, Tours, Université François Rabelais, 2007, pp. 633-644.

⁵⁷ ALMAZÁN TOMÁS, D., «Del samurai al acorazado: evolución de la imagen de la guerra en el grabado japonés de la era Meiji (1868-1912)», en *Arte en tiempos de guerra, XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, CSIC, 2008, pp. 283-294.

admirador del arte nipón. D'Annunzio murió en 1938 de forma repentina en su casa Gardone Riviera, llamada «Il Vittoriale degli Italiani», rodeado de objetos de arte orientales⁵⁸. La revista *L'Illustrazione Italiana* le dedicó un número especial⁵⁹. En él pudimos ver de nuevo las imágenes de su casa y sus objetos de arte oriental⁶⁰.

Asimismo, Marinetti llegó a ser miembro de la Academia de Italia, fundada por el gobierno fascista y se convirtió en el poeta oficial del régimen de Mussolini hasta su muerte en 1944, al que fue fiel hasta los tiempos de la República de Saló (1943-1945).

⁵⁸ VIATOR, «Nella gran luce del “Vittoriale”, *L'III. It.*, año LIII, n.º 26, 27 de junio de 1926, pp. 656-662.

⁵⁹ LÓPEZ, S., «Tre incontri con Gabriele d'Annunzio», *L'III. It.*, año LXV, n.º 11, 13 de marzo de 1938, pp. 339-340.

⁶⁰ *Vid.* el reportaje A01419/1938 *Celebrazioni per D'Annunzio: un corteo verso la sua casa natale*. Pescara. Luce. En www.archivioluce.it así como A0426/1945 *Ricordo d'Annunzio*. Vittoriale. Luce. En www.archivioluce.it.

LA AGONÍA DE LA PALABRA ESCRITA. DEL GUSTO DE (POR) LOS SIGNOS

MARIANO ARIAS PÁRAMO

En esta intervención vamos a tratar, por obligación propia del título, del significado o significados pertinentes al término con el que se abren estas jornadas: el gusto. El término, habitualmente, se refiere al orden estético en un sentido diríamos que general, amplio, acaso ambiguo, tratado también de modo analítico y estructural desde los principios de distintas tendencias artísticas, estéticas y filosóficas, y no siempre riguroso. Y referido también al orden mundano, entendiendo por tal el sentido que adquiere fuera del orden académico, y a la vez estrechamente vinculado al de belleza.

Si consideramos necesaria la anterior precisión no lo es menos reflexionar acerca del alcance de tal definición en su relación con el segundo término introducido: el signo, o los signos, y por extensión la palabra, la frase y la escritura. El gusto no sería entonces sino el discernimiento de la belleza en las artes desde la reflexión, una metáfora según la interpretación de Voltaire.

Acaso convendría hablar antes que de gusto, de goce, en tanto que el estudio de esta comunicación queda referido a los signos materiales, a lo que llamaremos «materia trabajada» referida estrictamente a los signos escriturales. El gusto, así, no sería sino el paladeo de la belleza. Por tanto, pertenece a la inmediatez de las sensaciones, es decir, estaría vinculado más con lo estético que con lo artístico, que sería su estabilización e institucionalización.

Y en la medida que tales signos escriturales tienen su inicio, como veremos más adelante, en el final del Neolítico y la Edad del Hierro, tales signos cumplirían antes una necesidad manifiesta de expresión, antepredicativa, que la búsqueda de una estética. En otras palabras: aparte del significado literario de la epopeya de *Gilgamesh*, o del Diluvio en los textos cuneiformes del 2500 antes de nuestra Era, el signo escritural representaría el inicio de la evolución del gusto, pero la situación creada del sujeto ante la materia trabajada (el signo inscrito en la tablilla de arcilla) representaría la estabilización de la palabra, y el gusto quedaría reducido a un plano no predicativo, a un plano ajeno a las reglas no ya estéticas sino de materialización del pensamiento.

Desde luego, nuestra pretensión es la de enunciar aquellos parámetros que pueden estar involucrados en la técnica o arte del signo y la escritura y que

corresponden tanto a la realidad mundana, a la que nosotros pretendemos aplicar o ensayar, como a la académica. Esta es la cuestión; y en el sentido de cómo se estructuran los signos para conformar una sucesión de sentidos y significados capaces de institucionalizar una escritura ideográfica o alfabética; y a la vez plantear cuestiones, cuya complejidad está en la base de la constitución del pensamiento y de la reflexión desde que la Academia platónica o el Liceo aristotélico establecieron sus principios filosóficos.

Y también por una cuestión intelectual que concierne a la ausencia de una estética materialista capaz de dar cuenta de los filosofemas y categorías susceptibles de ser estudiados desde un sistema filosófico.

1.

Las definiciones pretendidas, repetimos, se mueven en el campo mundano, o, lo que es lo mismo, quedan establecidas en los principios que rigen ese gusto en el sentido de aprecio, tratamiento y manipulación de útiles trabajados, herramientas, manos que ordenan y planifican un objeto... cuyo resultado es la materia trabajada. Desde ciertas tendencias estéticas, religiosas o antropológicas se han dividido tales actividades en artes serviles y bellas artes, respectivamente, según el orden de atribución o institucionalización del objeto. Dicho de otro modo, la palabra escrita constituye una variable, un esquema inyectado en la evolución del hombre en esa dualidad tan compleja, polémica y filosóficamente intratable que es la relación naturaleza/cultura.

No es sino desde este marco dual como puede alcanzarse uno de los primeros pasos que dan sentido a la historia de la reflexión artística y estética y al pensamiento de las ideas incluso anterior al propio logos regulador de la filosofía griega: el discurso, la razón, la palabra; y a la vez es como se ha elaborado un recorrido desde la ascendencia del signo y las distintas fases que acoge tal construcción humana.

Con una peculiaridad: si hablamos de la agonía de la palabra es en el sentido en que tal historia de la escritura es indisociable de la evolución del gusto por la naturaleza y el desarrollo social y artístico; ya sea en su estatuto mundano, que no es sino el sentido del orden impuesto por los signos en la vida del hombre, y en el gusto por las formas significativas que dan sentido a esa palabra en su proceso de constitución.

Un índice posible (entre otros) en donde queden reflejados tales estadios en la evolución del signo a la palabra podría ser enunciado del siguiente modo:

a) El gusto estético (en cuanto elemento cultural primario) en los primeros signos rupestres (con la inclusión de la controversia religión o estética mimética).



Fig. 1. Perla con una inscripción en escritura precuneiforme dedicada al dios Luna. Neo sumerio, reino de Ib-bi-Sin, rey de Ur, 2200 antes de nuestra Era. Ágata. AO 27622. Museo del Louvre (Foto: Mariano Arias).

b) El entramado de los primeros signos pictográficos y cuneiformes en Sumer y el reino de Acad [fig. 1].

c) La implantación de la escritura y la palabra: el fonograma (implantación del alfabeto consonántico fenicio en Canán).



Fig. 2. Inscripción en láminas de oro de escritura etrusca (desde la izquierda las dos primeras), y fenicia (la tercera). Principios del siglo V antes de nuestra Era. Proveniente del santuario de Pyrgi. Museo Nazionale etrusco di Villa Giulia, Roma (Foto: Lorenzo Arias).

d) La letra como instancia de acceso a la reflexión secular y religiosa (implantación del monoteísmo a raíz de la unificación judía).

e) Los signos bajo el tamiz del logos: desde el lenguaje alfabético griego, las lenguas romances, el árabe hasta el lenguaje digital (innovación específica paralela al lenguaje hablado y escrito) [fig. 2].

Esta es una división nada formal, exquisitamente sintetizada, pues supone una construcción/reconstrucción, una tensión entre el presente que racionaliza el pasado y el propio discurso de construcción desde nuestro presente. Y ello en orden a la consideración del surgimiento de la escritura, la palabra *significativa*, como proceso que llega hasta nuestros días cargado de una diversidad de sentidos constantemente implicados en la técnica y en el desarrollo tecnológico del hombre. Y cuya evolución alcanza incluso al hombre digitalizado, con lo que ello implica: la palabra inmersa en la vida y existencia de los proyectos humanos, indispensable y a la vez constantemente renovada tanto material como estéticamente.

La constitución de la escritura en el Oriente Medio, su progresiva implantación en los órdenes económicos, mercantiles, administrativos, religiosos produjo, por tanto, en los cerca de dos mil años de evolución hasta la institucionalización del alfabeto griego, una revolución en el proceso de percepción, intelección y relación con la naturaleza y el orden social, técnico y científico, religioso también, desde luego filosófico.

Cuando aparece la imagen del signo escritural, el ojo adquiere un poder desconocido en el dominio del lenguaje oral. El gusto estético (desde el *presente del ahora*) amplía su campo a la letra, al fonograma, a la imagen misma proyectada como objeto con un sentido sea de adorno, adoración o copia (mímesis) de la realidad natural.

2.

Recurriré, si me lo permiten, a la experiencia personal como escritor y narrador con el fin de desvelar entrañas de la realidad que la palabra escrita permite. Desentrañar ese origen ha permitido dar significado y ampliar el territorio del propio gusto por la imagen, por el icono. Instaurado el alfabeto, la letra y su combinación múltiple con otras dan origen a la palabra, la frase, el pensamiento; a este proceso Platón lo denominó *symploké*, el orden del discurso bien hecho, bien entrelazado de verbos y sustantivos.

Desde ese principio se pueden concebir las palabras como órganos materiales con capacidad para expresar y no mutilar los propios sentidos de la imaginación y la inteligencia. Así, como hay un orden estético en las artes, merecedoras del gusto al modo volteriano (por ejemplo), habrá un gusto en una de esas artes, la escritura. Por tanto, habrá quienes consideren, según un orden estético sometido al gusto individual, cultural o social, diferentes armonías, ritmos, proporción y órdenes, es decir, una retórica. De tal suerte que esas diminutas cosas trabajadas (ideas a la postre, conceptos) que son las palabras se considerarán dúctiles, secas, húmedas, vibrantes, maleables, increadas, sólidas, amables, amorosas, sensibles, inquietas, poderosas, inanes, inútiles, simples y complejas, sabias y enojadas, necesarias e impotentes... Todas ellas pueden contener múltiples significados, según el significante o el arte de construirlas, imposibles sin el contexto si se trata de apreciar el gusto hacia ellas. Aun así, cargadas de sinsentido y descontextualizadas fluyen en el tiempo desde hace cinco mil años. Solo cuando se habla se pierde su sentido originario, su cadencia, incluso su interés; solo cuando la boca (o el «soplo divino» teológico) exhala una de ellas se forma el encanto de su despertar; cuando hablamos, que es pronunciar una de ellas, sabemos entonces de su poder negativo o positivo. No es que se crea o no se crea en ellas, eso no importa ahora, debe creerse en el uso carnal de su tacto, descubrir el gusto que emana de ellas y el escriba o lector percibe.

Recurramos ahora a una escritora, Julia Kristeva. Ella no habla del gusto, ya no en el sentido que la estética kantiana ha impreso a la Ilustración o en el estético conceptual hegeliano o de la de Gadamer sino en un sentido que intenta proponer como asunción de la vida, también de la palabra, diríamos nosotros que un gusto perdido en la conjunción de todas las variables que conforman la vida, y de las cuales la escritura es la *signi*-ficación vital:

Escribir sobre la melancolía sólo tendría sentido para aquellos a quienes la melancolía satura o si el escrito viniera de la melancolía. Trato de hablarles de un agobio de tristeza, de un dolor intransmisible que nos absorbe a veces, y a menudo, perdurablemente, al punto de hacernos perder el gusto por toda palabra, por todo acto, el gusto mismo por la vida.

Aun así el cuerpo, el ojo, la mano, necesitan las palabras con una enorme diferencia: no hay voz, no hay soplo (sea divino o humano), no hay más que el singular y específico signo escrito para marcar la distancia entre pensamiento y papel, entre la *cogitatio* y la *excogitatio*, entre el deseo y la acción o resultado. En la palabra escrita aparece, creo yo, una reflexión, una *huella* distinta a la de la palabra hablada: está ahí, sólida y con la mancha de tinta ante el ojo, o mejor, en el ojo; y a la vez herencia de otras *huellas*. Y puede ocurrir que el espanto asome en la mirada: observar las palabras puede provocar en el ojo el desvarío de ellas; solitarias, unidas por una extraña relación gramatical, entretejidas para formar el discurso, jamás entregan todo su sentido, ya no tienen el gesto ni el tono de la voz, ni el ánimo corporal o el gesto atónito, de rebeldía o de embrujo que acompaña a la palabra hablada; por el contrario, la huella del signo queda anclada en un papel (materia pura) sin pasado ni presente, sólo un futuro incierto y voraz, invisible y acaso perdido en los rincones de la memoria o la historia, una distancia amorfa entre la mano y el signo, un deseo funesto de necesidad insaciable, de *couple* imposible, de mareo ante la creación, inabarcable, que parece exigir más signos, más sentidos al sentido primario, originario, que la intuición, el aprendizaje o el deseo consciente o inconsciente han puesto. Cuando el pensamiento queda agotado, cuando los signos dejan de ser borrosos, inasibles, puros, como si el sueño de la mano al fin agotara lo imposible, puede que surja la reflexión: construir el sentido de lo que ya es pasado al fin, *marca* humana, *huella* de signos visibles durante generaciones con un sentido colectivo y técnico de ver, interpretar y anunciar el mundo. Es el alfabeto griego el que provocará la expansión alveolar de la reflexión y el surgimiento del gusto mediado por el pensamiento platónico y aristotélico con el fondo de la división entre *techné* (arte) y *nomos* (costumbre), sin ignorar que serán los signos precedentes, el logos mitológico, las escrituras precedentes las que orientan ese punto de inflexión que significa el alfabeto griego.

3.

¿Es que la palabra queda entonces intacta, reflejada en el papel, tinta material transmisora de sentido? Esta es la cuestión. Hay reflejo en cuanto el texto es significativo.

Aun así, tal reflexión desencajada del corsé impuesto por Nestlé cuando habla del paso del mito al logos, ya con el medio de reflexión alfabético y por tanto *signi*-ficativo, como hemos visto, propiciará con el avance de las técnicas, una interpretación crítica desde la historia de la estética y de la religión.

Acaso porque la escritura, según la tendencia teológica de raíz metafísica, es una construcción divina no cabe «arte humano puro», sino una entrega (una enajenación en términos hegeliano-marxistas), es decir, un arquitecto sin el modelo de gran arquitecto. En este orden de interpretación ya no es posible que la escritura pueda ser adjetivada al orden humano, con capacidad de transformación técnica en su desarrollo manual y técnico. No es otro, creemos, el sentido oculto, no semánticamente, de la palabra jeroglífico (signos de Dios, signos divinos).

Es más, será el monoteísmo metafísico (como veremos más adelante) el que propicie la materialización del signo divino haciendo de su orden estético el centro de la imagen-palabra divina.

No cabe pues (podría creerse) hablar de arte *sensu stricto* sin tener presente la disociación naturaleza/cultura, incluyendo la religión como variable fundamental en la historia de la civilización. Desde estas posiciones, si nos atenemos a estas tendencias dualistas o teológicas, la imagen-escritura adquiere el sentido de reflejo de la divinidad, corporeizada en la imagen de la mano de dios insuflando poder al hombre para trazar, disolver o modular la materia mediante la entrega del libro escrito por el dedo de Dios (la pintura, la escultura y el retablo cristiano tienen múltiples ejemplos de este gesto de la relación Moisés-Yahvé/Dios). Cabe un arte servil, es cierto, desde luego un arte sacro, máxime cuando al Dios cristiano y teológico, la escolástica lo considera como el Ser con los atributos de Unidad, Verdad y Belleza (*Unum, Verum, Pulchrum*) y cuyos orígenes se atienen a los principios neoplatónicos metafísicos. Y esto dicho desde la antesala del ateísmo, en la medida que será el hombre (emergido de la evolución inhumana) quien construye ya no la palabra Dios, sino la escritura propiamente sagrada.

4.

Cabe, sin embargo, otro modo de plantear la cuestión gusto/escritura, otra formulación que nos aparta del concepto cotidiano, categorial o mejor diría común de gusto.

La cuestión que deseo plantear finalmente, y a modo de cierre de los prolegómenos, críticas e hipótesis tratadas hasta ahora, es cómo la escritura resiste la apreciación subjetiva del gusto, y a falta de una definición exacta, precisa, me he decidido por el gusto en la escritura en el sentido siguiente: el gusto nace del momento en que la escritura revierte en el hombre un nuevo material capaz de hacer comprensible su modo de estar en el mundo, social y religioso.

Podría formularse en estos términos:

El gusto en su relación con la escritura quedaría sometido al dictamen material de la necesidad de transmisión (cualquiera que este sea, etc.), al margen

incluso de la predisposición artística; es decir, primaría antes que el proceso material formal (arcilla, soporte en piedra, pergamino), el modo en que los signos representan el objeto referente, aunque este no sería sino el soporte necesario de aquel. Ejemplos de esta posición los encontramos en las primeras expresiones protoescriturales (las *bullae*, pictogramas sumerios, disco de Faistos, etc.) [fig. 3]. Será en este contexto donde, si aprobamos esta posición, la escritura quedaría a merced del sentido inmediato, más allá de un orden estético afectado por la idea de Belleza. Es más, una decoración «artística» de figuras o esculturas en las que la escritura forma parte del objeto artístico deja su impronta inmediata en ese sentido que adquieren los signos. Las representaciones mesopotámicas, sumerias y acacias se construyen sobre este esquema; ejemplo de ello es la escultura del rey Lagash [fig. 4], el *Código de Hammurabi*, los kudurru erigidos en los campos agrarios en la Sumer del 2500 antes de nuestra Era, etc., incluso las tablillas de la Creación en escritura cuneiforme, o la epopeya de *Gilgamesh*, las mismas Tablas de la Ley entregadas a Moisés (que no serían sino soportes de conceptos escritos en lengua cananea). Será acaso que el arte de la escritura, ya no el gusto por ella, en el sentido que le estamos dando, correspondería al arte, pero con la anotación valorativa de técnica, de oficio del buen hacer de escribir con cálamo o pluma, signos sobre una tablilla de arcilla, de yeso, cera, de plomo o cualquier otro material.



Fig. 3. *Bullae* o esfera de arcilla hueca y fichas procedentes de Susa (3500 antes de nuestra Era) Museo del Louvre, París (Foto: Mariano Arias).



Fig. 4. Estatua acéfala de Gudea de Lagash en diorita (2150-2125 antes de nuestra Era), Girsu, Musée du Louvre, París AO2 (Foto: Mariano Arias).

En todo caso, el gusto por el arte servil, por el arte en el sentido de técnica dado por Aristóteles puede rastrearse desde los objetos trabajados del Medio Oriente, introducidos o conocidos en parte en el Mediterráneo a través del comercio marítimo con la actual Chipre, Creta y la costa de la actual Turquía.

5.

Hasta el presente todo intento de universalizar su concepto ha fracasado; la idea de gusto no se sostiene filosóficamente en la medida que su sentido queda cruzado por los términos de la naturaleza y por medios culturales. Es necesario, creemos, sistematizar el orden de la estética, el campo que cubre su dominio para alcanzar un estatuto filosófico firme, para alcanzar un sentido como subrayaría Gadamer haciendo equivalente gusto y sentido, en su crítica a los condicionantes estéticos y heideggeriano. Y esos campos de la estética quedan cruzados por el orden natural (económico, mercantil, etc.), el social (individuos y reflexión), y el religioso (incluyendo las distintas religiones paganas, politeístas, monoteístas).

En estos niveles y en el cruce entre ellos es donde se configura el orden institucional de la escritura y el goce y placer, el gusto y la estética ante el objeto o materia garante del hecho significativo.

La cuestión entonces adquiere un marco de estudio, un abanico de estudio firme y riguroso que aquí, como estamos observando, solo cabe enumerar y plantear en un deseo discursivo y crítico los múltiples problemas e hipótesis que plantea tal reflexión sobre el gusto.

A lo enunciado en estos párrafos cabe entonces subrayar que el gusto solo adquiere su privilegio en la medida que la escritura alfabética asume en el fonograma el nuevo estatuto de identidad caligráfica. Sirva como ejemplo paradigmático del problema planteado la revisión del orden religioso a la luz de la escritura (cruzado, es cierto, por los otros órdenes enumerados anteriormente: el natural y el social). En este orden el nombre de Yahvé entra en ese componente artístico cuando el judaísmo instaura su edificio arquitectónico de Canon y revisión de la historia del pueblo judío (la Torá, la Biblia cristiana).

El gusto por la palabra escrita queda supeditado en las religiones del libro a la misión encomendada por Dios al hombre. Es la diferencia entre el signo-Idea de Yahvé y el Dios judío neoplatónico. La Gracia será entonces, con el Cristianismo, el mundo entregado por el Verbo: no es ya el gusto humano el que prevalece, sino la transferencia del orden divino... El dualismo naturaleza/cultura se atisba, como hemos subrayado anteriormente, en el fondo: aquellos objetos de la naturaleza o la materia trabajada serán ahora símbolos en todo caso del ente divino, Dios. O dicho con otras palabras, más pertinentes filosó-

ficamente: el gusto que prevalece lo es en nombre de la voluntad divina, ya no de un dios pagano (becerro de oro, el dios cananeo El, el dios Pazuzu, o Dumuzi, etc.) sino de un dios único monoteísta, anicónico en algunos sectores de la religión monoteísta y en su evolución artística y teológica. Entonces el gusto pierde el sentido preescritural: anulado o ignorado, la palabra-signo queda reducida a su sentido, al orden moral religioso, en donde ya no cabe el gusto (o una estética) sino que es la confrontación iconoclasta medieval deducida de la palabra de Dios en la Torá judía o en la Biblia cristiana. ¿Qué podemos deducir de este hecho? Que el placer pertenecería a las sensaciones del hablar-escuchar, al orden de la oralidad pura, mientras que el gozo pertenecería a la experiencia propia de la escritura, en tanto en cuanto esta pertenece a los escribas, al poder muy restringido de quienes «saben», en cuanto casta o consejo de sacerdotes, tal como se observa en las primeras representaciones del templo en la religión politeísta sumeria o cananea, antes del surgimiento de la figura de Yahvé en la etapa del fonograma, de la letra, etc.

6.

Por eso nos parece que el gusto emana del objeto que es propio de él, y sometido al orden de una estética. En verdad la escritura permite comprender y asimilar el pensamiento de otro modo, sin por ello establecer una prioridad del mundo oral sobre el escrito (como es el caso de Mac Luhan cuando establece la disociación pensamiento/acción, o el de Levi-Straus reivindicando el mundo oral de la barbarie y presentando la escritura como el orden que rompe la evolución del hombre). En verdad, la escritura asimila la belleza de un objeto artístico con otros medios: el acceso del hombre a un marco de reflexión artístico, técnico, etc., más complejo y necesitado de un nuevo orden en el cual el sujeto ha alcanzado un grado tecnológico, técnico, artístico, muy avanzado respecto del mundo oral. Ahora, con la transcripción y composición de la letra, del grafema y los signos, el gusto, el afecto o amor por la belleza y contemplación da un paso adelante, un nuevo estadio capaz de enriquecer la conciencia.

Será en lo que comúnmente denominamos esferas culturales donde se aprecie esa diferencia anicónica, esa relación signo escritural/imagen (religiosa o profana-servil). Escrituras como la china, la árabe o la hebrea o la escritura occidental desde el griego hasta las formas romances, el latín incluido, mantienen su firme desciframiento en la construcción de forma-imagen y significado-escritura [fig. 5]. O lo que es lo mismo, el gusto por el arte-imagen, se disuelve en la letra-significado. O dicho de otro modo, valorando el arte como técnica y belleza, habría una diferenciación entre artes sacras y artes profanas, entre las Bellas Artes y las Artes serviles, las cuales, han sido tratadas a lo largo de la

historia de modo muy diverso desde Platón y Aristóteles, desde la Ilustración hasta los tiempos presentes. Y son estas disquisiciones las que corresponde tratar a partir, creemos, de los enunciados presentados en esta intervención.



Fig. 5. Inscripción en signos escriturales árabes en la Alhambra de Granada, siglos XIII-XIV de nuestra Era.
(Foto: Mariano Arias).

EUGÈNE ATGET O LA MODERNIDAD

LEYRE BOZAL CHAMORRO

No en balde se han comparado ciertas fotos de Atget con el lugar de un crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar de un crimen?; ¿No es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo –descendiente del augur y del arúspice– descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?

Walter BENJAMIN¹

Vamos a suponer que Eugène Atget (1857-1927)² hubiera nacido veinte años más tarde, o hubiera muerto veinte años más tarde, hubiera sido amigo de Manet o de Baudelaire, hubiera visto ese cuadro que inicia la modernidad que es *Música en las Tullerías* (París, Musée d'Orsay, 1862) y, muy a pesar suyo, se hubiera asociado años más tarde al movimiento surrealista.

Si todo hubiera venido dado de este modo, entonces, seguramente, podríamos considerar a que este fotógrafo, a quien él mismo se hacía llamar «hacedor de documentos», como uno de los creadores de la fotografía moderna y a Walker Evans como un gran compañero suyo. Quizá serían entonces como Braque y Picasso inventando, si así puede decirse, el cubismo y habría que hablar, a pesar de la distancia, a pesar de la lejanía, no de uno, sino de dos padres de la fotografía documental contemporánea.

Pero si hoy podemos decir que Eugène Atget se comportó como un solitario *flâneur*, como aquel paseante que describía Baudelaire por las calles de París, no estoy muy segura de que a él le hubiera gustado tal consideración, pues

¹ BENJAMIN, W., «Pequeña historia de la fotografía», *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 88.

² Francés de nacimiento, Eugène Atget nació el 12 de febrero de 1857 en la ciudad de Libourne. Tras un intento fracasado de ser primero marino y luego actor en diversos teatros de provincia, se traslada a París con la intención de pintar; sin embargo, pronto abandonaría esta actividad para dedicarse a la fotografía, cuya técnica parecía más accesible y le permitía ganarse la vida ofreciendo sus servicios a los artistas. Paisajes, escenas de género, vistas de ciudades que servían de modelo a pintores, escultores o dibujantes con los que entablaría conocimiento. Parte de los datos a los que nos referimos a partir de ahora, en AUBENAS, S. y LEGALL, G., *Atget, une rétrospective*, París, Bibliothèque Nationale de France - Hazan, 2007.

«poseer el viejo París», tal y como él mismo escribía en una carta no parece que tuviera mucho que ver, en su calidad de fotógrafo, con ser artista.

A pesar de que sobre la puerta de su estudio solo apareciera un pequeño cartel en el que se podía leer *Documents pour artistes* (documentos para artistas), algunos de los personajes más representativos del París de los años veinte se interesaron por la figura de este hombre, en aquella década ya envejecido, pues moriría en 1927. Man Ray fue uno de los primeros artistas de vanguardia en adquirir una fotografía de Eugène Atget e incluso publicó algunas de sus fotografías en la revista *La Revolution Surrealiste*, si bien estas aparecían sin firmar y el propio Atget no parecía muy interesado por incluirse en un grupo por el que no sentía demasiada afinidad.

No fue hasta después de su muerte cuando Beredice Abbot, discípula del propio Man Ray, dio a conocer la obra del francés, adquiriendo, junto a Julien Levy unos 1.300 negativos y 5.000 copias de su obra que no habían sido reservadas para la Commission de Monuments Historiques de Paris. La misma Abbot presentó una serie de estas fotografías en el «Premier Salon des Indépendants», llamado también «Salon de l'Escalier» en 1928. Al año siguiente, las fotografías de Atget compartían sala con algunos de los artistas más representativos de la vanguardia internacional en la gran exposición *Film und Foto* de Stuttgart y en su *Pequeña Historia de la fotografía*, publicado en 1931, Walter Benjamin señalaba las fotos de Atget como precursoras de la fotografía surrealista³.

Sin embargo, después de los años treinta, tras la publicación de un pequeño álbum con una selección de sus archivos por parte de Abbott, el nombre de Atget pareció caer en el olvido hasta que en 1968 el Museo de Arte Moderno de Nueva York compró un total de 10.000 negativos del fotógrafo. Las cuatro exposiciones consecutivas que este mismo museo le dedicó fueron un modo de institucionalizar de modo definitivo la figura de Eugène Atget como uno de los artistas más importantes del siglo xx.

En 1898 el Consejo Municipal de París creó la «Comission du Vieux Paris» con la intención de documentar e investigar el urbanismo de un París que parecía estar desapareciendo. Entre 1853 y 1870, el barón Georges Eugène Haussman, responsable del desarrollo urbano, había realizado una profunda remodelación de la ciudad, tal y como la conocemos hoy día. El propio Haussman, paralelamente a sus trabajos de reestructuración, fundó el «Service de Travaux Historiques», encargando a Charles Marville (1816-1879), antecedente directo de Atget, fotografiar las transformaciones que se estaban produciendo.

La ciudad medieval y sus oscuras callejuelas quedaban perdidas entre las grandes avenidas. Los nuevos y grandes monumentos como el Arco de Triunfo

³ BAJAC, Q., «Lo fantástico moderno», en *La Subversión de las imágenes. Surrealismo, cine y fotografía*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Mapfre, pp. 126 y ss.

o la Ópera, se convertían en hitos que podían divisarse desde cualquier parte. El hacinamiento medieval quedó eliminado por una ciudad moderna dotada con ferrocarril, alcantarillado, electricidad y todos aquellos elementos urbanísticos que hacen a una ciudad «moderna». El nuevo paisaje, reflejo del nuevo modo de vida, contrastaba con los antiguos edificios y las pequeñas iglesias, una ciudad anclada en el Antiguo Régimen.

Eugène Atget, sin embargo, nunca recibió el encargo oficial por parte de las distintas comisiones de preservar la memoria del Viejo París. Más bien, desde 1898, el propio «artista» comenzó a fotografiar monumentos, edificios antiguos y todos aquellos elementos arquitectónicos que por aquel entonces se «habían puesto de moda»: *Place Saint-André-des-Arts, antes de la demolición del 10 de julio de 1898* o *Antiguo Osario, Église de Saint Gervais (4.º arr.)*, 1899, son dos buenos ejemplos. En estos años, a través de una clientela que había confiado en sus «modelos»⁴ fotográficos y de sus amigos André Calmettes o el pintor Edouard Detaille, el fotógrafo comenzó a vender algunas de sus fotografías al Museo de Historia de la Ciudad de París o al Museo Cranavalet y, sobre todo, a una institución pública como es la Biblioteca Histórica de la ciudad de París. A partir de 1901, Atget tituló la serie sobre las vistas de París *L'Art dans le Vieux Paris*. Estas fotos constituyeron la mayor parte de sus ingresos durante buena parte de su carrera.

Paralelamente a esta serie, Atget realizó otras fotografías de carácter «más social» si así pueden llamarse, una serie que denominó como *Petits Metiers*. Retrató todos los aspectos de la ciudad de París que le interesaban: artesanos, comerciantes ambulantes, el afilador, la vendedora de flores..., personajes que contrastaban en la era de los grandes almacenes, que afloraban por toda la ciudad.

Atget comenzó a concentrarse en detalles concretos. Tomaba fotos cada vez a menor distancia, centrándose en patios interiores, las escaleras de las casas, los letreros decorativos, aldabones y adornos de fuentes, molduras y revestimientos de madera para, poco a poco, ir centrándose en los escaparates y las entradas de comercios y restaurantes. Su técnica fotográfica, un modelo bastante antiguo de cámara de cajón de madera y negativos de vidrio, el trípode y el paño negro que utilizaba, debían de pesar más de 20 kg, lo que le obligaba a explorar las calles de París y sus alrededores no solo a pie, sino también utilizando el metro y el tranvía.

En 1920 Atget, en una carta dirigida a Paul Léon, director de Bellas Artes y más tarde ministro de Cultura, proponía la adquisición de una parte importante de sus negativos: «Durante más de veinte años he recopilado, gracias a mi inicia-

⁴ *Ibidem*.

tiva personal y mi trabajo en todas las calles del viejo París, imágenes fotográficas de formato 18 x 24 cm que son documentos artísticos sobre la bella arquitectura civil de los siglos xvi a xix... Esa enorme colección artística y documental quedó ahora terminada. Puedo decir que yo poseo todo el Viejo París»⁵.

El «paseo» de Atget continuó hasta su muerte en 1927. Cada vez se hicieron más presentes las fotografías de los alrededores de la capital, Versalles, el parque de Saint Cloud: *Châtaigniers* (1919-1921); vistas pintorescas que a menudo se alejan de esta categoría debido al enfoque, la luz y el encuadre de las mismas. Los contrastes de sombras y luces, la concentración de la atmósfera, densa casi siempre, producen una melancolía y una soledad que volveremos a encontrar en las fotografías dedicadas a los gitanos, a las prostitutas o a los cartelones de feria. Motivos totalmente alejados de las preocupaciones topográficas de sus antecesores.

Hay una fotografía de Walker Evans, *Maniquí en escaparate, Nueva York, entre 1928 y 1929*, que lleva irremediamente a las fotografías de escaparates de Atget. Walker Evans debió de conocer la fotografía del francés a través de la ya citada Berenice Abbott a finales de la década de los veinte...: «Cuando le descubrí, yo ya llevaba bastante tiempo trabajando, pero (...) me sentí electrizado y alarmado»⁶, señalaría Evans a propósito de las fotografías de Atget. En muchos sentidos, los retratos de la sociedad neoyorquina de Evans se relacionan con los que hiciera Atget del París de principios del siglo xx. De carácter social, documental, Evans, al igual que Atget se fija en los detalles más insignificantes, en los más pequeños, en los tipos que se convierten, al igual que en los de Atget, en testigos de una determinada parte de la sociedad.

Los maniquíes, los rostros de los dueños y trabajadores de los cafés y comercios que se dejan entrever a través de los escaparates, los motivos de interiores, vacíos, casi siempre solitarios, los cartelones de feria, fueron los que más interesaron a los surrealistas de las fotografías de Eugène Atget, a quien no parecía interesarle la nueva sociedad que se estaba gestando. No encontramos fotos de la Torre Eiffel o de la Ópera en su obra, tampoco atisbos de la llamada *belle époque* que sin duda conocía y en la que vivió.

Muchas de estas fotografías contienen una cierta dosis de «fantasmagoría», una ambigüedad que a los surrealistas no pasó desapercibida. Tampoco a Walter Benjamin:

Atget fue un actor que, asqueado de su oficio, lavó su máscara y se puso luego también a desmaquillar la realidad (...). De hecho, las fotos de París de Atget son precursoras de la fotografía surrealista, tropas de avanzada de la única

⁵ París, Eugène Atget 1857-1927, Taschen, 2008.

⁶ En *Walker Evans*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 51.



Fig. 1. Eugène Atget, *Esquina de la rue de Seine*, 1924.
George Eastman House, Rochester.



Fig. 2. Eugène Atget, *Châtaigniers*, 1919-1921,
Colecciones Fundación Mapfre.



Fig. 3. Eugène Atget, *Avenue des Gobelins*, 1925,
Eugène Atget-Collection Man Ray, 1926, George Eastman House, Rochester.

columna realmente importante que el surrealismo pudo poner en movimiento. Fue el primero que desinfectó la atmósfera sofocante que había esparcido el convencionalismo de la fotografía de retrato en la época de la decadencia. Saneó esa atmósfera, la purificó incluso: introdujo la liberación del objeto del aura, mérito éste el más indudable de la escuela de fotógrafos más reciente (...) Buscó lo desaparecido y apartado, y por eso se levantan dichas imágenes contra la resonancia exótica, esplendorosa, romántica de los nombres de las ciudades; aspiran el aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique⁷.

Tanto los surrealistas como Benjamin vieron en las fotografías de Atget la verdad y pureza de la vida cotidiana. El extrañamiento de los maniqués, de los objetos, tan queridos por Hans Bellmer, la ambigüedad de esas calles vacías y solitarias, de esos personajes que permanecen ajenos a la mirada, de los encuadres oblicuos, lo fragmentario en un interior o en una escalera, como si de un muestrario de la sociedad del momento se tratara. Personajes que aparecen como meros figurantes en un espectáculo teatral, tal y como ocurre a menudo en la sociedad capitalista.

A pesar del interés de los surrealistas, y en concreto de Man Ray por su obra, Atget siempre dejó claro que sus fotografías eran «solo documentos»⁸, lo que da una idea de la opinión que Atget tenía sobre sí mismo como fotógrafo. Sus obras constituían un documento valioso para su clientela habitual, para historiadores y sociólogos, pero no es posible eludir, al menos hoy día, el valor estético que sus fotografías suscitan, casi como si de la obra del padre de la fotografía documental se tratara. Sus fotografías transmiten una melancolía alejada de la anécdota o el sentimentalismo. La sensación de extrañamiento ante una realidad que, sin embargo, todos podemos llegar a compartir, nos devuelve a los objetos y maniqués de Giorgio de Chirico, a la ambigua calma de un Sironi.

Quizá en eso reside uno de los aspectos de su modernidad, en la mirada que ofrece y en el punto de vista de lugares en los que todos podríamos haber estado. Por los que todos podríamos aún caminar y que nos quedan por descubrir, tal y como parece ocurrirle a muchos otros artistas considerados «contemporáneos», tanto europeos como norteamericanos. Su deuda con ellos es innegable, desde Man Ray y su discípula la ya citada Berenice Abbott, pasando por Walker Evans, las calles desiertas de Lee Friedlander o algunas de las series de Cindy Sherman. En todos ellos se reconoce esa «verdad», aunque a veces «artificiosa», que hace que el arte resulte «moderno».

⁷ BENJAMÍN, W., *op. cit.*, nota 1, pp. 74-75.

⁸ Man Ray en HILL, P. y COOPER, T., «Interview. Man Ray», *Camera* 54, 2 (febrero 1975), p. 40. En REYNAUD, F., *Eugène Atget, el París del 1900, Colección Musée Carnavalet*, catálogo de la exposición, París - Valencia - Barcelona - Zaragoza, 1991-1992, p. 20.

AFERRARSE A LA TRADICIÓN: LA PINTURA REGIONALISTA EN FRANCIA E ITALIA

ALBERTO CASTÁN CHOCARRO
Universidad de Zaragoza

Entre las diferentes tendencias por las que discurre el gusto durante el primer tercio del siglo xx hay una muy presente en las artes plásticas de distintos países europeos y americanos, consistente en la necesidad de detenerse en la representación del mundo rural: su paisaje, tipos y formas de vida. Coincidiría en gran medida con lo que la historiografía española, y como veremos también la de otros países, ha definido como pintura regionalista; si bien se trata de una tendencia que excede una definición formal precisa e incluso acotaciones cronológicas estrictas. La pintura regionalista, por su propia naturaleza, se muestra especialmente «aferrada a la tradición», precisamente en un contexto en que está obligada a establecer un diálogo con la modernidad debido a las importantes transformaciones del gusto artístico que se estaban viviendo. Y todo ello mostrando una profunda vinculación, y de ahí que consideremos apropiada la elección del término, con los cambios sociales, políticos, económicos y culturales que marcaron el desarrollo del regionalismo como una línea de pensamiento de amplio espectro.

Nuestro objetivo consiste en ocuparnos del modo en que se desarrolló este proceso en dos países del ámbito europeo, Francia e Italia, de manera que, en última instancia, podamos contribuir a un mejor entendimiento del caso español. Este ha sido notablemente definido por la historiografía durante las últimas décadas, si bien apenas se han establecido paralelismos con procesos similares vividos en otros países. En cualquier caso, no es nuestra intención señalar vínculos, influencias o relaciones directas entre autores de los citados países, ni tampoco entre estos y el ámbito español, sino más bien llamar la atención sobre el hecho de que en todos los casos analizados se produce, de forma más o menos paralela, un debate intelectual con evidentes puntos de contacto que tiene un incuestionable reflejo en el ámbito artístico. Un reflejo que, ya sea de forma puntual o generalizada, ha llevado a los investigadores a servirse del concepto de pintura regionalista. Por todo ello, nos parece adecuado plantear la posibilidad de un marco de estudio común.

Respecto a los casos analizados, se ha optado por Francia e Italia por la evidente influencia que la práctica artística desarrollada en ambos países ejercía

sobre la España del momento. De cualquier modo, podríamos referirnos a la presencia de pintores regionalistas en otros muchos centros europeos como Alemania, Noruega, Suecia, Finlandia, Chequia, Polonia, Bulgaria, Bélgica y Suiza. Eric Storm se ha referido a un fenómeno común a todo el continente producido entre 1890 y la década de 1930 –cuando sería asimilado y pervertido por parte de los movimientos fascistas–, en el que reconoce un carácter renovador, al menos, hasta 1914¹. Asimismo, el estudio podría extenderse al ámbito americano, con destacados ejemplos como el de los Estados Unidos, donde la plástica regionalista se desarrolló en un contexto ideológico, cultural, e incluso cronológico, bien distinto²; o, dentro del cono sur, Argentina, donde al tiempo que triunfaban los regionalistas españoles encontramos un fenómeno similar entre sus propios autores³. En cualquier caso, el análisis de estos otros casos queda pendiente para estudios posteriores.

Como decíamos, la pintura regionalista parte de un debate intelectual centrado en una cuestión identitaria que atañe tanto al ámbito nacional como al regional. Nacionalismo y regionalismo no son dos opciones siempre divergentes pero, desde luego, deben ser confrontadas para llevar a cabo nuestro análisis. El regionalismo, como doctrina, no admite una definición unívoca; más bien al contrario. Su aparición responde a un deseo por ver reconocida la singularidad de un determinado territorio, lo cual puede formularse de muy diferentes maneras. Desde el punto de vista político suele estar vinculado con la aspiración de una mayor autonomía respecto al poder central pero esto no tiene que concretarse, necesariamente, en un intento por menoscabar la unidad del Estado. Así podemos verlo tanto en el caso francés como en el italiano, al igual que sucede en el español. Si bien es cierto que en este último la pujanza de determinados nacionalismos periféricos favoreció el que, desde algunos ámbitos, se cuestionaran las intenciones de cualquier iniciativa de corte regionalista.

Por otro lado, el regionalismo no puede ser identificado con una única tendencia política y de ahí que, tal y como veremos, tanto sus aspiraciones como sus principales emblemas puedan ser igualmente asimilados por posturas conservadoras o progresistas. Así, asistimos a un fenómeno altamente complejo en

¹ El autor reconoce el protagonismo inicial de autores escandinavos y del Este europeo, si bien centra su análisis en los casos francés, alemán y español: STORM, E., «Regionalism and High Culture: the Case of Painting, 1890-1914», en VAN SANTVOORT, L., DE MAEYER, J. y VERSCHAFFEL, T. (eds.), *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century. Architecture, Art and Literature*, Leuven, Leuven University Press, 2008, pp. 160-181.

² Entre la abundante bibliografía al respecto podemos destacar dos estudios de conjunto: DENNIS, J. M., *Renegade regionalists: The Modern Independence of Grant Wood, Thomas Hart Benton, and John Steuart Curry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998; y BRICKER BALKEN, D., *After Many Springs: Regionalism, Modernism & the Midwest*, Des Moines, Des Moines Art Center, New Haven, Yale University Press, 2009.

³ En relación a este caso concreto, GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *La pintura argentina: identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada, Universidad de Granada, 2003.

el que los conceptos de región y nación, y la propia concepción de la identidad cultural de un pueblo, se interrelacionan y hasta confunden y, por tanto, las manifestaciones plásticas –al igual que las arquitectónicas, musicales o literarias– alumbradas por ese ambiente pueden ser también interpretadas y utilizadas desde muy diversas ópticas.

No hay duda sobre el hecho de que la pintura regionalista tiene en su trasfondo la reflexión en torno a la identidad local: la reivindicación de la patria chica y de su carácter diferenciado. Ahora bien, como ha señalado Storm: «The general ideological background of regionalism would manifest itself in regionalist art as well. However, while regionalism should be interpreted as a political movement that generally expressed itself with cultural means, regionalist painting was primarily a cultural tendency with some political undertones»⁴. Este trasfondo, de acuerdo con un deseo por retornar a un ámbito considerado más auténtico, de una necesidad por volver a las raíces, se manifiesta, en la mayoría de los casos, en un rechazo hacia la realidad urbana y en una focalización en la representación del paisaje, sus gentes y las formas de vida tradicionales. En cualquier caso, el análisis de la plástica regionalista debe tener en cuenta múltiples factores que van más allá de una caracterización fundamentada únicamente en los asuntos escogidos. No podemos denominar «regionalistas» a todos aquellos autores que centraron su obra en la representación del medio rural, sino que el calificativo sería solo válido para aquellos implicados en un proceso cultural más amplio en el que la cuestión regional fue decisiva; algo que, en la mayoría de los casos, pudo percibirse en su propio momento histórico.

Por último, es necesario señalar que, como elemento común a todos los casos analizados, encontramos el hecho de que estos sentimientos de reivindicación regional surgieron o se reforzaron, a partir de determinadas crisis económicas, sociales y/o políticas. Así ocurrió en todo el ámbito europeo a partir de la crisis de fin de siglo; también tras la debacle que supuso la Primera Guerra Mundial, ya se saliera victorioso pero profundamente dañado como en el caso de Francia o derrotado como en el de Italia; y, por último, tras la Gran Depresión, factor especialmente determinante en el desarrollo de la pintura regionalista estadounidense, que también tuvo consecuencias para el arte europeo.

FRANCIA: UNIDAD Y DIVERSIDAD

Si bien el pensamiento regionalista contaba ya con una cierta tradición en el ámbito francés, lo cierto es que cobró una fuerza renovada a finales del siglo XIX. La derrota sufrida en la guerra franco-prusiana de 1870 en una única batalla, la

⁴ STORM, E., *op. cit.*, p. 165.

de Sedán, fue tan rápida e inesperada que supuso un verdadero trauma para la opinión pública francesa⁵. Al mismo tiempo, supuso la pérdida de los territorios de Alsacia y Lorena, abriendo así una herida en la conciencia nacional que marcaría la historia de Francia hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Concretamente contribuyó a un desarrollo paulatino de las ideologías nacionalistas y del revanchismo contra Alemania al que, en buena medida, aunque no de forma exclusiva, se vincularon las ideas regionalistas.

De forma paulatina el debate en torno a la validez y el peso de las identidades regionales tomó fuerza y se enfrentó a los sentimientos de unidad y uniformidad promovidos desde la III República. Un enfrentamiento entre nación y región que se disputó en gran medida en términos culturales⁶. En el ámbito de las artes plásticas ese ambiente dio lugar a fenómenos como el de la Escuela de Nancy, creada por Émile Gallé y Antonin Daum y centrada especialmente en el desarrollo de las artes decorativas e industriales. Con esta se relaciona la figura del pintor Émile Friant, si bien su obra no se ajusta a las formas «art nouveau» características del grupo. A partir de un lenguaje realista, casi fotográfico, encontramos en su pintura representaciones de la vida provincial marcadas por un fuerte componente anecdótico. Si bien lo más representativo de esta escuela es su propia denominación, tomada tras el triunfo de algunos de sus componentes en diferentes exposiciones finiseculares y que pretendía subrayar la calidad y el prestigio de un «producto» regional.

Ahora bien, si existe una región gala que llamó la atención de diferentes autores –y no solo franceses– por lo pintoresco de su paisaje y sus gentes, a partir del último tercio del siglo XIX, esta fue la Bretaña⁷. Se trataba de una región periférica en la que todavía pervivía un lenguaje de herencia celta, algunos monumentos prehistóricos, singulares trajes tradicionales, peculiares formas de expresión de la devoción cristiana... En definitiva, los restos de una civilización ancestral que había contribuido a conformar los orígenes de la nación francesa.

De todos los pintores que se acercaron a esta región nos interesan especialmente aquellos que hacia 1895 comenzaron a ser conocidos como *La Bande Noire* o *Les Nubians*. Dentro de este colectivo destacaron dos de los más impor-

⁵ Conviene aquí llamar la atención sobre el interés del estudio comparativo entre la Francia de 1870 y la España de 1898 contenido en: CACHO VIU, V., *Repensar el noventa y ocho*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

⁶ Tal y como ha sido puesto de manifiesto por Richard Thompson, quien se ha ocupado del análisis específico de los casos de Toulouse y Nancy: THOMPSON, R., «Regionalism versus Nationalism in French Visual Culture, 1889-1900: The Cases of Nancy and Toulouse», en HARGROVE, J. y McWILLIAM, N. (eds.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Washington, National Gallery of Art, 2005, pp. 209-221.

⁷ DELOUCHE, D., *Peintres de la Bretagne. Découverte d'une province*, París, C. Klincksieck, 1977.



Fig. 1. Lucien Simon, *Procesión en Penmach*, 1900. Musée d'Orsay, París.



Fig. 2. Charles Cottet, *Dolor en el país del mar*, 1908-1909. Musée d'Orsay, París.

tantes pintores regionalistas franceses, Charles Cottet y Lucien Simon⁸, junto a otros como René Ménard o André Dauchez. Tanto Cottet como Simon tuvieron un éxito considerable en los años del cambio de siglo, ocupando un lugar destacado en los salones de la Société Nationale des Beaux-Arts, donde sus obras fueron destacadas por la prensa especializada y adquiridas para los museos estatales franceses. De acuerdo con los intereses propios del regionalismo plástico su pintura pretende ser más que un trasunto fiel de los tipos y costumbres del lugar para representar la verdadera alma bretona. Para ello, conjugan la herencia realista tomada de autores como Courbet o Millet con el conocimiento de la técnica impresionista –si bien prefieren el uso de unas tonalidades sombrías, especialmente en el caso de Cottet, de las que parte su propia denominación– y, sobre todo, evidencian una clara vinculación con la poética simbolista finisecular. El resultado, tanto por los ambientes recogidos como, en general, por el uso de la luz y el color, muestra una evidente sintonía con la pintura del español Zuloaga, así como con la de otros pintores vascos del momento.

En el ámbito político, durante la primera década del siglo xx el regionalismo francés se vio íntimamente vinculado a los planteamientos de la derecha más radical, concretamente a través de Charles Maurras y Maurice Barrès, autores respectivamente de *Enquête sur la monarchie* (1900) y *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902). Maurras, principal ideólogo de Action française, partido político antirrepublicano, monárquico y abiertamente hostil a extranjeros y minorías étnicas como la judía, desarrolló el concepto de «nacionalismo integral». Un nacionalismo que abogaba por un retorno a las viejas provincias y, por tanto, por la conservación de las identidades regionales, entre ellas la de su propia Provenza. En lo cultural, como otros muchos autores del momento, defendió el

⁸ STORM, E., *op. cit.*, pp. 169-73; CARIU, A., *Charles Cottet et la Bretagne*, Raillé, Ursa, 1988; CARIU, A., *Lucien Simon*, Plomelin, Palantines, 2002.

mito del origen latino de la nación francesa, signo de medida y orden, frente a la barbarie propia de los pueblos germánicos y anglosajones⁹. Un papel si cabe más destacado en la difusión del regionalismo francés jugó el citado Barrès, quien supo abrir ese nacionalismo conservador a una audiencia mucho más amplia. Coincidió con Maurras en la defensa de la imagen latina de Francia y se mostró partidario de una nación fundamentada en las «petites patries». En general, la obra de Barrès abunda en referencias a la tierra y los ancestros («la terre et les morts») como el medio de salvación de la raza francesa.

En cualquier caso, no todo el regionalismo francés del momento estuvo unido a la derecha ultraconservadora. Existió también una visión mucho más moderada que, tal y como ha señalado Shanny Peer, fue capaz de aglutinar representantes de todo el espectro político¹⁰. Nos referimos a la que ofrecía la Fédération Régionaliste Française (FRF), fundada en Montpellier en 1900 por Jean Charles-Brun. Sus partidarios pretendieron combatir la excesiva centralización de la sociedad francesa –en política, economía, administración, educación...–, y preservar las formas de vida regionales a través del arte, la literatura o las costumbres. Figura fundamental para inspirar algunas de las ideas del FRF y del propio Charles-Brun fue el geógrafo Paul Vidal de la Blanche y su *Tableau de la géographie de la France* (1903), donde abogaba por una Francia diversa compuesta por regiones naturales que se caracterizaban por una combinación única de factores geográficos, humanos y económicos.

Entre los propios escritos de Charles-Brun hay que destacar *Le régionalisme* (1911), el cual tuvo una considerable difusión en España tras ser traducida en 1918. En ella se refiere Charles-Brun al regionalismo como una fuerza regeneradora ante los problemas de Francia, capaz de aunar tradición y progreso, pese a tratarse de dos términos aparentemente contradictorios. Afirma tajante: «El regionalismo está de moda. Ayer todavía desconocido, el vocablo ha hecho rápida fortuna en poco tiempo. Son incontables los grupos, las revistas, los periódicos, los teatros, las novelas regionalistas»¹¹. Por otra parte, denuncia que las escuelas regionales francesas están en peligro de desaparición por la dictadura del centro, al que se empeñan en imitar perdiendo su originalidad. Uno de los capítulos de su obra está dedicado al «Arte regional y el regionalismo literario», donde asegura: «hagamos, pues, constar que existe un regionalismo

⁹ La importancia del clasicismo en las artes plásticas francesas de las primeras décadas del siglo XX, y sus relaciones con el nacionalismo francés, es una cuestión ampliamente tratada por la historiografía. Para el caso concreto de Charles Maurras y Action française resulta esencial McWILLIAM, N., «Action française, Clasicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900-1914», en HARGROVE, J. y McWILLIAM, N., *op. cit.*, pp. 269-291.

¹⁰ PEER, S., *France on Display. Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Albany, State University of New York Press, 1998, p. 62.

¹¹ CHARLES-BRUN, J., *El regionalismo*, Madrid, Francisco Beltrán, 1918, p. 77.

literario y artístico, poderoso y robusto»¹² y alude, como ejemplo, a la citada Escuela de Nancy. Precisamente entiende que literatos y artistas han jugado un papel esencial en todo el proceso que retrata, dado que, en su opinión, son estos los que han logrado difundir la doctrina regionalista entre la opinión pública francesa.

En cualquier caso, Charles-Brun no fue el único que a comienzos de la segunda década del siglo llamó la atención sobre la existencia de un arte regionalista. Así lo encontramos, dentro del ámbito de la crítica, en la obra de André Salmon *La jeune peinture française* (1912), conocida especialmente por su temprana definición del cubismo. En ella dedica un capítulo completo al «Renacimiento del paisaje francés», refiriéndose al regionalismo en estos términos:

L'un des plus profonds sentiments de notre époque, et d'ordre moral et social, un de ces sentiments nés de l'individualisme délivré de ses directions criminelles, le sentiment régionaliste, en un mot, facteur d'ordre, de raison, de beauté et bien capable de provoquer une révolution d'autant plus formidable qu'elle devra balayer les monuments de trois révolutions généreuses mais corrompues per la fausse passion.

Les peintres de terroir du xx^e siècle le sont plus certainement que ne pu l'être un Millet, par exemple, prompt à abandonner son Cotentin et n'en dégageant que rarement l'essence particulière. Les oeuvres de Charlot ou de Lacoste ont plus de saveur autochtone. C'est que ces peintres sont dévorés d'un amour de la terre natale qu'il nous faut retrouver après un long oubli, suicide de la petite patrie¹³.

Encuentra por tanto en el regionalismo un impulso revolucionario al tiempo que un sentimiento de orden moral y social. Y, de acuerdo con ello, habla de la existencia de «pintores de la tierra», entre los que incluye a artistas marcadamente conservadores como Charles Lacoste, Jules Zingg o Louis Charlot que, como bien ha señalado Romy Golan, eran destacados por publicaciones de inspiración regional como *L'Art et les Artistes*¹⁴. En cualquier caso, no deja de resultar significativo que un crítico vinculado a la vanguardia como era Salmon encuentre en el regionalismo una fuerza de tal calado.

Las ideas regionalistas desarrolladas a partir del cambio de siglo florecieron de forma decidida en las décadas posteriores al final de la Primera Guerra Mundial, favoreciendo la concepción de una Francia unida pero rica en su diversidad. Esta cuestión, que tuvo un claro desarrollo en lo político –ilustrado a través de declaraciones como la del centrista radical Edouard Herriot en

¹² *Ibid.*, p. 191.

¹³ SALMON, A., *La jeune peinture française*, París, A. Messein, 1912, pp. 102-103.

¹⁴ GOLAN, R., *Modernity and nostalgia. Art and politics in France between the wars*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 25.

1919: «La Cuarta República, la república de la paz, será regionalista o no será»¹⁵—, también es perfectamente evidente en otros ámbitos como la arquitectura, la literatura y las artes plásticas. En relación a estas últimas, hay que referirse a las aportaciones realizadas por la ya citada Romy Golan y Christopher Green. Ambos han tratado de perfilar las características de esta tendencia y sus relaciones con las premisas del *rappel à l'ordre*, especialmente a través de una serie de autores, la mayor parte antiguos vanguardistas, y de las publicaciones que abogaron por sus propuestas. Así, en relación a la recuperación del paisaje tradicional ya apuntada por Salmon, Golan ha señalado lo siguiente:

Thus the return to the verisimilitude of the landscape motif cannot be discounted as a mere reactionary rejection of the experimentalism of the prewar period in favor of what Roland Barthes has termed “the reality effect”; nor does it fit comfortably within the confines of the conservative cultural politics of the *rappel à l'ordre*. Rather, the landscape’s mapping of the external world participated in a specific regionalist ideology that linked France’s cultural vitality to the strength of its rootedness in the soil¹⁶.

Por nuestra parte, entendemos que difícilmente pueden diferenciarse ambas cuestiones, ya que esa llamada al orden en la que la vuelta al clasicismo fue su síntoma más palpable, no podía quedar al margen de las exigencias de una Francia, victoriosa pero profundamente devastada, que demandaba un retorno a sus propias raíces, a la tierra y sus gentes. Una reacción que coincidía plenamente con las aspiraciones regionalistas. En esta línea de pensamiento, por tanto, es en la que podemos situar, de forma más o menos evidente, al menos una parte de la producción realizada en las décadas de 1920 y 1930 por autores como André Derain, Roger de la Fresnaye, Auguste Herbin, Maurice de Vlaminck, Marcel Gromaire, André Dunoyer de Segonzac o Amédée de la Pattelière. A modo de ejemplo podemos citar los contrastes señalados por Golan entre las obras prebélicas de autores como Fresnaye —claramente adscritas al cubismo— y algunos paisajes realizados con posterioridad al conflicto —dentro de un lenguaje eminentemente académico—. Algo similar ocurre entre las composiciones abstractas desarrolladas por Herbin entre 1917 y 1921, y los paisajes y retratos realizados a partir de esa segunda fecha¹⁷.

Christopher Green, por su parte, se ha referido a la labor realizada por críticos como Florent Fels y Jacques Guenne desde las páginas de la revista *L'Art*

¹⁵ Recogida por GOLAN, R., *op. cit.*, p. 26, a partir de la cita original aparecida en JEAN-DESTHIEUX, F., *L'évolution régionaliste*, París, 1919, p. 290.

¹⁶ GOLAN, R., *op. cit.*, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 1-5.

*vivant*¹⁸. En sus escritos encuentra Green la apuesta por lo que consideran un moderno antídoto francés contra el cubismo, el cual identifican con el «naturalismo» de autores como Derain, Vlaminck, Gromaire, Utrillo y Dunoyer de Segonzac. Y añade: «También en estos casos, con la excepción de Derain, recalcan sobre todo el sentido de identidad regional que tenían estos artistas y su representación pictórica de lo local: en ocasiones tipos locales (especialmente en el caso de Gromaire), con más frecuencia paisajes, llenos de sentimiento localista»¹⁹. A este respecto resultan especialmente significativos gestos como el llevado a cabo por Vlaminck: retratado por la revista *L'Art vivant* en junio de 1925 sobre el rótulo «Vlaminck retourne à la terre»²⁰.

En general hablamos de propuestas que, por contenido y opciones plásticas, muestran un carácter evidentemente conservador y, sin embargo, contra la posibilidad de identificarlas únicamente con un nacionalismo más o menos reaccionario, Green ha planteado el caso del escultor regionalista Paul Niclausse²¹ y del ya citado Marcel Gromaire, ambos vinculados a una ideología de izquierdas. El caso de Gromaire resulta especialmente interesante, ya que se centra en la representación de tipos del noreste francés a través de una figuración renovada propia del período de entreguerras para la que se han señalado referentes que van de Rouault a Léger. En cualquier caso, el propio autor se alineaba en una entrevista concedida a Guenne en mayo de 1926 en la tradición de la pintura franco-flamenca frente a la heredada de Italia, destacando especialmente el carácter universal de la obra de Rembrandt. En cuanto a aquello que trataba de recoger con su pintura indicaba: «Ce qui m'émeut en France et particulièrement dans la France du nord, c'est la continuité de l'effort humain, la ténacité de l'être qui lutte sans cesse malgré la rigueur du climat, la guerre, l'invasion, et qui triomphe»²². Una vinculación con la tierra y el hombre que la habita que ya había sido señalada por Fels a raíz de la exposición celebrada un año antes: «Gromaire, c'est l'art de la terre. C'est une personnalité que la ville n'a point déformée. S'il transforme les données offertes para la nature, c'est pour en exalter les caractères»²³.

Para finalizar con el caso francés debemos referirnos a un renovado interés por la representación de la vida rural gala durante los años treinta, conse-

¹⁸ GREEN, C., *Arte en Francia, 1900-1940*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 362. Golan, por su parte, cita también otras publicaciones artísticas como *Le Carnet des artistes* y *La Renaissance des arts français et des industries de luxe*, en las que encuentra ese mismo interés por las premisas regionalistas: GOLAN, R., *op. cit.*, p. 26.

¹⁹ GREEN, C., *op. cit.*, p. 362.

²⁰ *L'Art vivant*, 1 de junio de 1937, p. 37. Dato ya recogido por GREEN, *op. cit.*, p. 362.

²¹ En relación a la escultura regionalista Golan también se refiere, además de al propio Niclausse, a los autores vinculados a la revista *La Douce France*, entre ellos Zadkine: GOLAN, R., *op. cit.*, pp. 33-36.

²² GUENNE, J., «Marcel Gromaire», *L'Art Vivant*, 15 de mayo de 1926, pp. 378-383, espec. p. 383.

²³ FELS, F., «Les expositions», *L'Art Vivant*, 1 de junio de 1925, p. 22.



Fig. 3. Marcel Gromaire, *Comida de campesinos*, 1921.
Musée d'Art Moderne, Troyes.

cuencia directa de los efectos de la Gran Depresión. Además del trabajo de los ya citados surgió una nueva generación de pintores *terriens*²⁴. De nuevo, una crisis favorecía el que se pretendiera volver a las raíces, a la tierra, la familia, en definitiva, a lo que se consideraba la verdadera Francia; tal y como aparecía recogido en los escritos de autores como Lucien Romier o Waldemar George²⁵.

La importancia que el movimiento regionalista llegó a adquirir durante la citada década se hizo especialmente visible durante la celebración de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París en 1937²⁶, con la que quedó demostrado que el regionalismo no era una ideología únicamente asociada al nacionalismo de derechas sino que también encajaba bien con la nueva política agrarista promovida desde el gobierno del Frente Popular²⁷. Su comisario general fue Edmond Labbé, un activo regionalista que no fue cesado de su cargo tras la llegada al poder de los socialistas, dejando así clara la identificación del nuevo gobierno con sus iniciativas. Entre sus principales asesores en la organización, por cierto, se encontraba también Charles-Brun. De este modo

²⁴ En concreto Romy Golan cita a autores como Robert Lotiron, así como a dos grupos de pintores: los neoconservadores miembros de *Peintres de la Réalité Poétique*, entre ellos Gérard Cochet, Roland Oudot o Roger Chapelain-Midy; y los miembros de *Forces Nouvelles*, como Georges Rohner, Robert Humblot o Henri Jannot, vinculados a un pensamiento de izquierdas (GOLAN, R., *op. cit.*, pp. 67-68 y 124-125).

²⁵ Entre otras publicaciones, ROMIER, L., *Plaisir de France*, París, Hachette, 1932, y GEORGE, W., *L'Esprit français et la peinture française*, París, Éditions des Quatre Chemins, 1931.

²⁶ La presencia del regionalismo en la Exposición Internacional de 1937 ha sido estudiada de forma monográfica en PEER, S., *op. cit.*

²⁷ Por otra parte, y aunque no hayamos hecho referencia a ello, no puede pasarse por alto la importante presencia regionalista en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París de 1925, especialmente a partir de los pabellones de las distintas regiones francesas.

encontramos cómo para esas fechas el regionalismo había sido adoptado por la extrema izquierda e incluso la principal iniciativa museológica llevada a cabo durante el período del Frente Popular fue «una empresa regionalista y folklórica», la creación por parte de Henri Rivière del Musée des Arts et Traditions Populaires²⁸.

ITALIA: DE LA MADURACIÓN NACIONAL AL FASCISMO

El final del siglo XIX contó en Italia con su propia derrota colonial, la de Adua en 1896 que dio a Abisinia su independencia, así como un ambiente de protestas sociales originadas por la situación económica que culminaron en las *quattro giornate* milanesas de 1898. Ahora bien, cualquier acercamiento al regionalismo italiano debe situarse en el contexto del todavía reciente proceso de reunificación vivido por el país. Una vez asentadas las bases fundamentales del nuevo estado, junto con los interrogantes en torno a las características del presunto «carácter nacional»²⁹, surgieron los referidos al valor que debía otorgarse a las diferentes identidades regionales y locales. Tal y como ha planteado Stefano Cavazza, el regionalismo se muestra entonces: «come un processo più elaborato che richiede una produzione culturale che modelli la mentalità collettiva offrendo ad essa elementi di autoriconoscimento radicati nel territorio e condensati nell'identità»³⁰. Así, determinadas elites locales se sirvieron de este para consolidar su poder, haciéndose eco del sentimiento de malestar hacia el centralismo político, económico y cultural. Ahora bien, para ese comienzo del novecientos los discursos más claramente antiunitarios habían dejado lugar a un nuevo regionalismo en el que la región se vivía como elemento integrante de la nación³¹. De este modo el propio *Risorgimento* pudo convertirse en uno de los ideales fundamentales del regionalismo italiano³². Todo este debate vino unido a una proliferación de revistas y periódicos locales en los que la cuestión identitaria ocupaba un espacio central, y en los que tuvieron cabida las opiniones de autores como Giovanni Papini, Curzio

²⁸ Tal y como ha señalado GRENN, C., *op. cit.*, p. 388.

²⁹ Alfonso Botti ha señalado este como uno de los rasgos comunes en su estudio comparativo sobre los casos italiano y español: BOTTI, A., «Italia e Spagna nella crisi di fine secolo: aspetti a confronto in una prospettiva comparata», en CASIMIRI, S. (a cura di), *Intorno al 1898. Italia e Spagna nella crisi di fine secolo*, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 158-175, espec. p. 170.

³⁰ CAVAZZA, S., *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 19.

³¹ «Il neo-regionalismo insomma non è “la regione che rinasce”, ma è piuttosto “la regione che muore” o per lo meno la regione che cessa di esistere solamente come regione, per incominciare a vivere anche e soprattutto come elemento della nazione». MONTI, A., «Neoregionalismo e scuola di cultura», *La Voce*, n.º 10, Firenze, 28 de mayo de 1914, p. 30 (recogido en CAVAZZA, S., *op. cit.*, p. 22).

³² CAVAZZA, S., *op. cit.*, p. 37.

Malaparte o Giovanni Crocioni³³. Al mismo tiempo, estos medios colaboraron en la difusión de las investigaciones en torno al folklore y las tradiciones, así como al redescubrimiento y valoración del paisaje; cuestiones, todas ellas, que tuvieron un evidente reflejo en el ámbito de las artes plásticas.

La posibilidad de hablar de un arte regionalista italiano como síntoma de un proceso cultural mucho más amplio, ha sido realizada en fechas recientes por Eugenia Querci sin pasar por alto las claras concomitancias con el caso español³⁴. Las relaciones entre ambos países eran estrechas, entre otras cuestiones, gracias al importante número de artistas españoles que viajaban a Italia para completar su formación. Esto posibilitó tanto el acercamiento a los tipos y paisajes locales como el establecimiento de contactos directos entre pintores de ambos países.

Así ocurrió, entre otros, con Eduardo Chicharro y Antonio Ortiz Echagüe a partir de sus respectivas estancias en Cerdeña³⁵. Una isla que, tal y como ha señalado Frongia, se estaba adentrando entonces en ese ambiente de búsqueda identitaria propio de la Italia del momento³⁶. De este modo, las representaciones de los tipos y paisajes locales fueron el asunto esencial de los pintores sardos durante las primeras décadas del siglo. Entre ellos hay que citar a Antonio Ballero, Giuseppe Biasi, Filippo Figari, Carmelo Floris, Felice Melis, Mario Delitala, Stanis Dessy o Melkiorre Melis, quienes compondrían uno de los conjuntos más relevantes de la pintura regionalista italiana. La pervivencia de unas formas de vida tradicionales, atractivas por su carácter primitivo y exótico, contribuyó a ello. Ahora bien, como es propio del regionalismo plástico, este debe entenderse como una visible consecuencia de un proceso cultural mucho más amplio.

No es de extrañar, por tanto, que la pintura sarda se pusiera ya en su momento en relación con la española, concretamente con la de autores como Zuloaga, Anglada Camarasa o los hermanos Zubiaurre, quienes, junto con el imprescindible Sorolla, eran los españoles más conocidos en la Italia del momento³⁷. Así, críticos como Margherita Sarfatti o Vittorio Pica señalaban a raíz

³³ En relación a la prensa regionalista italiana conviene revisar CAVAZZA, S., *op. cit.*, pp. 29-49.

³⁴ Con sus planteamientos, que vamos a seguir en gran medida en el presente apartado, coincidimos plenamente: QUERCI, E., «Diversità-identità. La visione regionalista del Novecento», en *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del '900* [catálogo de la exposición comisariada por Alida Molto], Roma, Artemide, 2006, pp. 19-25. En cualquier caso, conviene aclarar que la historiografía italiana ya se había servido del término *regionalista* en relación a la arquitectura.

³⁵ Ambos autores, como pensionados de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, realizaron estancias en la isla, el primero durante el verano de 1901 y el segundo en diferentes ocasiones entre 1906 y 1909. La cuestión ha sido estudiada en profundidad en FRONGIA, M. L., *Due pittori spagnoli in Sardegna. Eduardo Chicharro Agüera (1901) e Antonio Ortiz Echagüe (1906-1909)*, Nuoro, Ilisso, 1995.

³⁶ Vid. FRONGIA, M. L., *op. cit.*, pp. 103-104.

³⁷ Tal y como se deduce de su destacada presencia en las principales muestras celebradas durante los primeros años del siglo. A modo de ejemplo puede citarse la participación de Zuloaga, Anglada y



Fig. 4. Giuseppe Biasi, *Casamiento en Nule*, 1914-1915.

de la primera exposición de Giuseppe Biasi en Milán en 1917 la relación existente entre los trabajos de este y la obra de Zuloaga y los Zubiaurre³⁸. Ahora bien, el propio Biasi se lamentaría algunos años después de la constante alusión a Zuloaga o Anglada al referirse a la pintura sarda, entendiendo que únicamente era posible hablar de analogías vagas y lejanas³⁹.

En cualquier caso, no fueron los sardos los únicos artistas italianos respecto a los que se invocó el nombre de Zuloaga. Así le había ocurrido a Felice Casorati al presentar una de sus primeras obras de entidad, *Le vecchie*, a la Bienal de Venecia de 1909⁴⁰. Y, una vez más, el propio artista en una conferencia impartida en 1943 se declaraba contrario a la comparación del citado trabajo con la «faciloneria allora molto festeggiata di Zuloaga»⁴¹. En cualquier caso, y aunque la influencia en Casorati fue a todas luces pasajera, entendemos que, al

Sorolla en la bienales de Venecia de 1903 y 1905, mientras que en la de 1910 coincidieron Zuloaga y los Zubiaurre; en la Exposición Internacional de Roma de 1911 estuvieron todos ellos, contando Zuloaga y Anglada con sala propia dentro de la sección internacional; y, por último, en la Bienal de 1914 fueron Anglada y los Zubiaurre quienes contaron con un espacio independiente. La presencia de los pintores españoles en las Bienales de Venecia ha sido recogida en *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, Madrid, Turner, 2003. Respecto a la participación de los autores españoles en la Exposición Internacional de Roma de 1911, consultar: BAZÁN DE HUERTA, M., «La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el arte español», *Norba-Arte*, 8, 1988, pp. 231-250; ARA, A. y QUERCI, E., «Roma 1911: Presencia y fortuna crítica del arte español», *Goya: Revista de arte*, 329, 2009, pp. 342-351; QUERCI, E., «Roma 1911: il trionfo di Zuloaga, Anglada e dei pittori spagnoli», en *Storia dell'arte*, 125-126 (ns. 25/26), Roma, CAM editrice, gennaio-agosto 2010, pp. 209-234. Este último trabajo incluye interesantes testimonios de la recepción crítica de los citados autores en Italia durante los primeros años del siglo.

³⁸ FRONGIA, M. L., *op. cit.*, p. 121.

³⁹ Vid. BIASI, G., *I parenti poveri. Postilla alla comparsa conclusionale sulle Quadriennali*, Sassari, 1935, p. 31 (recogido en FRONGIA, M. L., *op. cit.*, p. 121).

⁴⁰ En concreto Vittorio Pica, de nuevo, señaló la patente influencia española y en concreto de Zuloaga: QUERCI, E., «Diversità - identità...», *op. cit.*, pp. 22-23.

⁴¹ Citado en BERTOLINI, G. y POLI, F., *Felice Casorati: catalogo generale, i dipinti (1904-1963)*, Torino, Umberto Allemandi, 1995, vol. I, p. 25.

igual que sucedía en el caso anterior, no resulta gratuito el hecho de que esta opinión negativa respecto a la obra del vasco se produjera en unas fechas en que su pintura ya no contaba con el reconocimiento del que había gozado durante las primeras décadas del siglo.

Hito clave de la historia del regionalismo italiano supuso la Exposición Internacional de Roma de 1911⁴². Concebida para celebrar el cincuenta aniversario de la unidad, trató de transmitir la imagen de una nación madura que era capaz de reconocer la diversidad de identidades y los aportes particulares que cada una de ellas realizaban al conjunto nacional. Así se mostró especialmente a través de la *Mostra Regionale ed Etnográfica*. Esta constituía el ámbito más importante de la exposición y en ella se agrupaban los diferentes pabellones regionales contruidos a partir de las arquitecturas más características de cada zona, junto a los dos espacios dedicados a la etnografía. Entre ellos el Palazzo del costume, donde los pintores Galileo Chini⁴³ –también autor del cartel de la muestra etnográfica y participante en la decoración del pabellón toscano y del pabellón de fiestas– y Giovanni Costantini realizaron las escenografías de los maniquíes vestidos con los trajes tradicionales⁴⁴. Como ya hemos señalado, otro de los acontecimientos vinculados a la celebración del cincuentenario fue la organización de una Exposición Internacional de Bellas Artes⁴⁵, en relación a la cual conviene destacar algunas de las adquisiciones realizadas para engrosar los fondos de la Galería Nacional de Arte Moderno que denotan un cierto gusto por la obra de pintores extranjeros vinculados al lenguaje regionalista⁴⁶. Por último, no podemos pasar por alto la *Mostra dell'Agro Romano*, una iniciativa independiente del conjunto de actos oficiales, organizada por el Comitato dell Scuole per i Contadini dell'Agro Romano⁴⁷. Además del aspecto didáctico, pensado para dar a conocer la labor del citado comité, la muestra cuidó especialmente sus contenidos artísticos y etnográficos. En relación al primero de estos aspectos, a cargo de Duilio Cambellotti, se presentó la producción de diversos autores que tomaron como motivo de inspiración la campaña romana. Entre estos se encontraba Giacomo Balla con doce obras que se ajustaban al citado

⁴² PIANTONI, G. (a cura di), *Roma 1911*, Roma, De Luca, 1980.

⁴³ Sobre este autor, aunque muy puntualmente vinculado una estética regionalista, conviene revisar BENZI, F. y MARGOZZI, M. (a cura di), *Galileo Chini, dipinti, decorazione, cerámica, teatro, illustrazione*, Milán, Electa, 2006.

⁴⁴ FORCELLA, E., «Roma 1911. Quadri di una esposizione», en PIANTONI, G., *op. cit.*, pp. 27-38, espec. p. 30.

⁴⁵ PIANTONI, G., «Nell'ideale città dell'arte», en PIANTONI, G., *op. cit.*, pp. 71-88.

⁴⁶ Aquí podemos incluir obras como: *Los fuegos de San Juan en Bretaña*, de Charles Cottet; *Campesinos en la iglesia*, de Vladislav Jarocki; *Viejecita*, de Izsak Perlmutter; *Recogiendo las redes*, de Joaquín Sorolla; *Vagabundos y mendigos*, de Ramón de Zubiaurre o, si bien solo por su autor pero no por el asunto tratado, *El viejo verde*, de Ignacio Zuloaga.

⁴⁷ CARDANO, N., «La Mostra dell'Agro Romano», en PIANTONI, G., *op. cit.*, pp. 179-188.

asunto y que eran todavía ajenas a las experimentaciones futuristas que comenzaría ese mismo año. En definitiva, encontramos en esta Exposición de Roma de 1911 un conjunto de iniciativas pensadas para expresar todo el proyecto político y cultural al que hacíamos referencia y en el que tanto las artes como la etnografía se convirtieron en protagonistas absolutas.

Tras la Primera Guerra Mundial y después, con la llegada del fascismo, el regionalismo no desapareció del panorama italiano. Tal y como ha planteado Cavazza, no puede hablarse de una confrontación absoluta entre región y fascismo⁴⁸. Si bien es cierto que en lo administrativo se trató de anular cualquier autonomía local, desde el punto de vista cultural, la región continuó siendo un punto de referencia ideológico utilizado por los intelectuales provinciales favorables al régimen con la intención de reforzar la unidad nacional. Al menos esto fue posible durante los años veinte, si bien en la década siguiente se impusieron las tendencias antirregionalistas. Por otra parte, esta vinculación entre regionalismo y fascismo trajo consigo una revitalización –y reinvención– de determinadas tradiciones y un notable empleo del folklore con intenciones propagandísticas.

En este contexto surgió en el arte italiano la polémica entre el movimiento *strapaese* (ultraprovinciano) y la sensibilidad *stracittà* (ultraurbana)⁴⁹. Si bien es cierto que, tal y como ha planteado José Carlos Mainier en relación a Curzio Malaparte, ambas posturas no eran irreconciliables⁵⁰. Por nuestra parte, entendemos que el debate en torno al clasicismo suponía una posible vía de comunicación. Como es sabido, el clasicismo se había convertido para los novecentistas en el medio que les permitía ser modernos al tiempo que vincularse a la tradición italiana. Sin duda, fue el término más invocado en ese ansiado proceso de retorno a la normalidad y el orden. Pero, al tiempo, era un concepto profundamente vinculado a la cuestión de la identidad nacional, aquella que tanto preocupaba a los regionalistas, y que, en lo plástico, y fundamentalmente en relación con el área toscana, podemos identificar con los *strapaesani*. Estos, desde su llamada de atención sobre la esencia rural del pueblo italiano, no tenían por qué renunciar a conceptos vinculados al clasicismo como los de equilibrio o medida. De ahí que aquellos autores que centraron su producción en la representación de las gentes y el paisaje de las diferentes regiones recurrieran paralelamente, y de acuerdo con las tendencias imperantes en el momento, a determinados recursos «clasicistas», entendiendo como tales la monumentalidad y el aspecto escultórico de las figuras, el orden en las composiciones, la depuración formal, etc.

⁴⁸ CAVAZZA, S., *op. cit.*

⁴⁹ La traducción de los términos está tomada de MAINIER, J. C., «Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad», en GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Casticismo, nacionalismo y vanguardia (Antología: 1927-1935)*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005, pp. IX-LXVIII, espec. p. XXV.

⁵⁰ MAINIER, J. C., *op. cit.*, p. XXVI.

A este respecto resulta fundamental referirnos a la figura de Ardengo Soffici. En agosto de 1919 Alberto Savinio publicó un artículo dedicado a su pintura en las páginas de la revista *La Vraie Italie* –dirigida por Giovanni Papini y en la que colaboraba el propio Soffici–, en el que, tal y como ha puesto de manifiesto Luigi Cavallo, lo sitúa en la línea que, desde los maestros antiguos conducía a la modernidad, de acuerdo, por tanto, con la idea de retorno al clasicismo que el propio Savinio estaba predicando en ese momento desde las páginas de *Valori Plastici*⁵¹. Pero, en ese mismo texto, Savinio alude a su amor por «les peintures de couleur paysanne, enrichies e comme ennoblies par une ineffable solennité de primitif»⁵². La alusión no es gratuita puesto que Ardengo Soffici ocupa un lugar destacado dentro de este proceso de identificación entre el hombre y su tierra natal a través de su idea de la *toscanità*. Una construcción estética de contenido marcadamente nacionalista y vinculada al fascismo mussoliniano que, en realidad, ya había esbozado hacia 1907-1908; pocos años antes de implicarse en las experimentaciones vanguardistas del cubismo y el futurismo. Unos planteamientos que, a partir de una nueva actitud hacia el arte fraguada durante los años de la Primera Guerra Mundial, aparecen ya perfectamente definidos en los cuatro números de la revista *Rete Mediterranea*, enteramente redactados por él en el año 1920.

No hay duda, por tanto, respecto al hecho de que hay toda una línea dentro del arte italiano de los años veinte partidaria de que los artistas tomaran su inspiración de su propio ambiente, de su región. Lo *strapaese*, según ha sido definido por Luciano Troisio, se caracterizaba por recurrir a «gli elementi autoc-toni contrapposti a ciò che giunge dalla città, la conoscenza della campagna, della gente contadina, semplice, dell'orgogliosa tradizione agreste mista alla fierezza della gente toscana del contado che ha oscura consapevolezza di una natia autorità culturale, di una antica aristocrazia»⁵³. El principal órgano de expresión del movimiento fue la revista *Il Selvaggio* –fundada en 1924 en Colle Val d'Elsa (Siena) y trasladada en 1926 a Florencia–. Desde sus páginas, en noviembre de 1927 y bajo el seudónimo de Orco Bisorco, Mino Maccari, aclaraba que, en cualquier caso, esa vuelta a los valores esenciales de la tradición

⁵¹ VID CAVALLO, L., *Ardengo Soffici: un'arte toscana per l'Europa*, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 58.

⁵² SAVINIO, A., «Soffici peintre», *La Vraie Italie*, n.º 7, agosto de 1919 (recogido en CAVALLO, L., *op. cit.*, p. 57). El texto completo recogido por Cavallo dice así: «Où il insiste avec plus d'amour, c'est dans les peintures de couleur paysanne, enrichies e comme ennoblies par une ineffable solennité de primitif [...] un aspect aride et grave, mais qui en même temps est uni à une gentillesse si exquise dont on ne saurait trouver d'équivalents que dans quelque fresque de certains maîtres d'avant la Renaissance [...]. Avec Giorgio de Chirico, Carlo Carrà et quelque autre encore, Soffici est parmi les noms très rares qui marqueront dans l'histoire future, l'époque présente de la peinture italienne».

⁵³ TROISIO, L., *La riviste di strapaese e stracittà: Il Selvaggio, L'italiano, 900*, Treviso, Canova, 1975, p. 14.



Fig. 5. Ardengo Soffici, *Campesinos*, 1928.

no podía suponer una muestra de «gretto regionalismo»⁵⁴. Entre los autores que ilustraron la revista hasta 1928 encontramos una línea profundamente vinculada a este lenguaje en la que podemos incluir a Adolfo Balduini, el propio Maccari, Achille Lega, Leoneto Tintori, Quinto Martini, Pio Semenghini, Ottone Rosai, Nicola Galante y Oscar Gallo⁵⁵.

Precisamente en relación a esa proliferación de los asuntos de inspiración rural en el arte italiano del momento, Jean Clair se ha expresado de forma tajante: «Quando si guarda la pittura italiana degli anni Venti, in effetti, non si può non restare colpiti dalla permanenza e dal primato del tema agrario. [...] Il Novecento resterà ostinatamente attaccato alla rappresentazione di un mondo rurale che [...] si perpetua e sembra fondare nella permanenza del paesaggio l'identità della nazione»; incluso aumentando la nómina de autores señalada hasta el momento: «Si tratti del realismo mágico e freddo di Antonio Donghi, di Achille Funi, di Antonio Nardi, oppure del caldo barrocchismo di Fausto Pirandello e di Mario Mafai, al Nord como al Sud, non vediamo che rappresentazioni di mietiture, di scene agresti, di contadini e di paesani»⁵⁶.

⁵⁴ ORCO BISORCO, «Gazzettino ufficiale di Strapaese», *Il Selvaggio*, n.º 21, Firenze, noviembre de 1927 (recogido en TROISIO, L., *op. cit.*, pp. 74-77).

⁵⁵ Enumeración tomada de QUERCI, E., *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ CLAIR, J., «I gattini ciechi», en HULTEN, P. y CELANT, G. (a cura di), *Arte Italiana. Presenze, 1900-1945*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 167-170, espec. p. 168.

Como adelantábamos, durante la década de 1930 se produjo el declive del regionalismo italiano. En 1932 el propio Mussolini esgrimió de forma clara su rechazo hacia el regionalismo cultural proclamando públicamente el ocaso del mismo⁵⁷. Se iniciaba así una tendencia que se confirmaría durante los años siguientes. La Italia formada a partir de la unión de las diferentes regiones dio paso a aquella en la que lo fundamental estaba en el tronco común que la mantenía unida. El debate artístico transcurrió igualmente por otros derroteros a partir de ese momento, los planteamientos regionalistas defendidos por los *strapaesani* fueron perdiendo su vigencia y, como ha señalado Querci: «L'idea soffociana di italianità risulta ormai superata dal concetto più ampio di "mediterraneità", capace da un lato di sostanziare l'arte in senso nazionale ma anche di estender i termini della questione in direzione transnazionale»⁵⁸.

CONCLUSIONES

Con este rápido recorrido por la pintura regionalista francesa e italiana tan solo hemos pretendido llamar la atención sobre dos cuestiones. En primer lugar, y en relación con la evolución del gusto artístico, ocuparnos de una constante presente en el arte del primer tercio del siglo xx, concretada en diferentes soluciones plásticas pero eminentemente conservadora en sus planteamientos, que llevó a los pintores a acercarse al mundo rural con una actitud de respeto y fascinación por un modo de vida tradicional así como, y sobre todo, de reivindicación de una identidad particular, ya fuera regional, nacional o una conjunción de ambas. Una necesidad que surge íntimamente ligada con la situación política, social y cultural en la que se inscribe y que, tal y como hemos podido ver, cobra especial intensidad en los momentos de crisis. Un gusto o reacción que, en realidad, no se circunscribiría únicamente al período cronológico aquí tratado pero que, según entendemos, cuenta con un especial interés en torno a las fechas seleccionadas.

En segundo lugar, queremos llamar la atención sobre el hecho de que el concepto de pintura regionalista no ha sido únicamente utilizado para referirse al caso español sino que también ha servido para el estudio de la producción artística de otros países, en los que, tal y como hemos apuntado, se desarrollaron procesos más o menos equivalentes. De ahí que entendamos que a la hora de acometer el estudio de la pintura regionalista española resulta necesario tener en cuenta las concomitancias que pueden plantearse con la que, de forma paralela, se estaba desarrollando en otros contextos culturales, de modo que puedan llevarse a cabo estudios comparativos e incluso señalar relaciones directas.

⁵⁷ CAVAZZA, S., *op. cit.*, pp. 125 y ss.

⁵⁸ QUERCI, E., *op. cit.*, p. 25.

KIMONOS Y MINIFALDAS: UNA APROXIMACIÓN AL GUSTO OCCIDENTAL POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO *MADE IN JAPAN*

LAURA CLAVERÍA GARCÍA
Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

Que Japón hoy día está de moda entre nosotros es un hecho evidente. Sus tradiciones y su modernidad nos fascinan por igual, su gastronomía nos cautiva y su delicada estética nos seduce e inspira en muy diversos campos. De este modo, poco a poco Japón ha logrado entrar en nuestras vidas hasta el punto de volverse casi cotidiano. Cada vez con más frecuencia en los países de la órbita occidental se come *sushi* con palillos, se duerme en camas inspiradas en futones, se leen *manga*, se ven series de *anime*, se aprende caligrafía tradicional, se decora con *ikebana* o se acude a espectáculos de música japonesa. Pero... ¿Cuál es el Japón que habitualmente interesa al público general?

Una respuesta posible la podemos encontrar, por ejemplo, en el lema que el Barbican Centre de Londres ha empleado en su página web para publicitar la parte de su programación de esta temporada (octubre de 2010-febrero de 2011) que ha dedicado a Japón. Dicho lema reza así: «This autumn, the Barbican hosts a season of events exploring the *unique* culture of Japan». Es decir, las más de las veces el Japón que llama la atención y que resulta atractivo en Occidente es el que se muestra como único, singular y diferente.

Igualmente, en el terreno de las artes plásticas contemporáneas se observa que en el gusto occidental existe una inclinación bastante acusada hacia un tipo de manifestaciones peculiares, distintivas y fácilmente identificables con la cultura y la sociedad japonesas. Un hecho este que queda demostrado por su creciente e importante presencia en exposiciones, galerías, ferias de arte y casas de subastas de Europa y Estados Unidos.

Esta predilección se explica por múltiples causas entre las que destaca indudablemente su calidad y atractivo formal, pero también por el hecho de que apelan a una imagen de Japón exótica y diferente que evidencia la persistencia de un gran número de estereotipos que bien podrían ser calificados de Neo-Orientalistas y que, en ocasiones, pueden impedirnos ver la totalidad del rico panorama artístico contemporáneo nipón.

ARTE CONTEMPORÁNEO MADE IN JAPAN

Todo aquel que haya estado atento últimamente al desarrollo del arte contemporáneo a nivel internacional necesariamente se habrá topado con una serie de creaciones artísticas que –sin miedo a equivocarse– habrá podido identificar como *Made in Japan*¹. Es decir, aunque poseedoras de estilos diversos y heterogéneos –que además ni siquiera son siempre seguidos de manera continuada por un mismo autor–, estas manifestaciones tienen como común denominador el hecho de que atendiendo, sobre todo, a alguna o varias de sus características formales (estética, formato, técnica, temática...) son fácilmente adscribibles a un origen y un contexto determinados: el del Japón contemporáneo.

En la actualidad, cada vez son más los artistas que pueblan sus trabajos de kimonos, escenas eróticas, *kanji*, robots, colegialas con minifaldas, samuráis...; trasladan al lienzo características del *anime* y el *manga* o actualizan sistemas de representación y formatos típicos del Japón premoderno². Entre ellos podríamos mencionar estilos como el *Neo-nihonga* o creadores como Manabu Ikeda, Nishio Yasuyuki o Sashie Masakatsu, por citar solo unos pocos³.

No obstante, la tendencia más influyente, reconocida y accesible en Europa y Estados Unidos dentro de ese amplio abanico que hemos calificado de arte fácilmente reconocible como *Made in Japan* es la que se relaciona, a menudo, con el *anime* y el *manga* y, en general, está influida por la estética *kawaii*. Este es un término ambiguo y aplicable a muy diversos contextos que podría traducirse *grosso modo* por lo mono, lo bonito y lo encantador, pues se relaciona con los aspectos adorables de, entre otros, los bebés y los niños⁴. En general, tiene un sentido bastante positivo, lo que ha conllevado que se haya vuelto omnipresente en la sociedad de consumo nipona, pues se ha constatado que en Japón todo lo *kawaii* es mucho más vendible, sobre todo, desde la revalorización de los *manga* en el período de posguerra, en los que esta estética es muy habitual⁵.

¹ De hecho, este término ha sido empleado para definir a este tipo de manifestaciones en exposiciones como, por ejemplo, *Hisashi Tenmyouya: «Made in Japan»* (Mizuma Art Gallery, Tokio, 2006) o *Crazy Noodles Neo Pop Made in Japan* (Galerie Ariel Sibony, París, 2008) y en artículos como «Neo-pop, Made in Japan», *ArtPrice*, noviembre de 2006, en <http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=NDU1NDU1NDM5NDYzODk=> (fecha de consulta: 5 de octubre de 2010).

² Por Japón premoderno se entiende el Japón anterior al proceso de apertura y occidentalización que tuvo lugar en este país desde el periodo Meiji (1868-1912).

³ Corriente que como su propio nombre indica apela a una recuperación de la pintura japonesa tradicional (*Nihonga*) aunque fusionándola con estilos y técnicas contemporáneas y originalmente occidentales. Para más información *vid.* HELVERSON, G., «Gazing at the Male/Female Gaze: The Composition of Gender as Seen in the Work of Six Neo-nihonga Artists», *Modern Asia*, n.º 1, noviembre, 2009.

⁴ *Vid.* LENT, J. (ed.), *Themes and Issues in Asian Cartooning: cute, cheap, mad and sexy*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999, p. 93.

⁵ *Ibidem*, pp. 95-97.

Desde un punto de vista formal, lo *kawaii* está asociado a lo redondo, plano, simple, sonriente y homogéneo, si bien es cierto que, desde finales de los setenta y principios de los ochenta, este tipo de imagen se ha sometido a una fuerte sexualización⁶. De este modo y en el terreno artístico, este tipo de manifestaciones se caracterizan frecuentemente por: la presencia de adorables niñas que poseen un aire *naïf* pero que, al mismo tiempo, protagonizan escenas eróticas o incluso pornográficas; la mezcla de lo tradicional y lo contemporáneo y la utilización de colores planos y desnaturalizados –sobre todo en tonalidades pastel– que favorecen la eliminación de la perspectiva.

Una gran parte de este tipo de manifestaciones está realizada por artistas mujeres, aunque también hay en él importantes representantes masculinos que, en algunos casos, precisamente son los más afamados. En este sentido, destaca Takashi Murakami (Tokio, 1962) quien ha logrado un enorme éxito gracias a su universo de personajes deliberadamente «adorables» en los que se mezcla lo infantil y lo libidinoso, lo seductor y lo terrorífico, lo *kitsch* y lo elegante.

En sus obras, Murakami aplica su teoría *Superflat* y sitúa sus creaciones entre la alta y baja cultura –como él mismo la define–; el arte y el merchandising; la tradición de la pintura *Nihonga* y el arte pop⁷. De este modo, introduce en sus trabajos una elaborada iconografía y una serie de elementos formales que hacen constantes guiños –a veces excesivamente evidentes– tanto a la Historia del Arte japonés tradicional como a la cultura *otaku*⁸, sobre todo al *anime* y al *manga*⁹.

Además, Murakami no solo ha destacado como practicante activo de esta tendencia, sino que también es el artista que más esfuerzos ha realizado desde finales de los años noventa en fomentarla, teorizarla y difundirla y, no en vano, ha sido reconocido como el artista que presentó lo *kawaii* al mundo¹⁰. En este

⁶ *Ibidem*, p. 116.

⁷ MURAKAMI, T., *Superflat*, Tokio, Madra publishing, 2000.

⁸ *Otaku* hace referencia a un grupo cultural que emergió en los setenta y que se caracteriza por su fascinación hacia la cultura popular japonesa de posguerra (*manga*, *anime*, ciencia-ficción, etc.). Véase AZUMA, H., «Superflat Japanese Postmodernity», en www.hirokiazuma.com/en/texts/superflat_en1.html (fecha de consulta: 30 de marzo de 2010).

⁹ Vid. SCHIMMEL, P., © *Murakami*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2007; MURAKAMI, T., *Little boy: The arts of Japan's exploding subculture*, Nueva York, Japan Society, 2005; FRIIS-HANSEN, D., *The meaning of the nonsense of the meaning*, Nueva York, Center for the Curatorial Studies Museum, 1999; y KELMACHTER, H. et al., *Takashi Murakami. Kaikai Kiki*, París, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2002.

¹⁰ En este sentido cabe señalar proyectos como «The Geisai», un evento creado por Murakami en 2002 en el que puede exponer y vender cualquier artista sin ningún tipo de intermediario y en el que se premia a tres de los numerosos participantes en cada una de las dos ediciones anuales. Este hecho, sumado a la cantidad de público que acude cada vez –unas 10.000 personas–, ha convertido a «The Geisai» en un instrumento perfecto para la promoción y difusión del arte que interesa a Murakami, al igual que los importantes proyectos expositivos que él mismo ha comisariado entre los que destaca *Ero Pop Tokyo* (1998), *Hiropon Show* y *Tokyo Girls Bravo* (ambos de 1999), *Superflat* (2001), *Coloriage* (2002) y *Little boy*

proceso, va a ser fundamental la creación de Kaikai Kiki, una empresa que fundó en 2001 en sustitución de otro proyecto anterior, la Hiropon Factory de 1996, que se encarga de gestionar y promocionar el trabajo de siete creadores, además del suyo propio.

En este sentido, aunque con resultados muy diversos, artistas como Aya Takano (Saitama, 1976), Chiho Aoshima (Tokio, 1974), Masakatsu Iwamoto más conocido como Mr. (Cupa, 1969) o Mahomi Kunikata (Pref. de Kanagawa, 1979) han desarrollado estilos que se mueven entre lo infantil y lo perverso y que están fuertemente influidos por la cultura *otaku* y, en algunos casos, también por manifestaciones del arte tradicional nipón como el *ukiyo-e* y el *shunga*. Así, muestran un mundo de fantasías y de ciencia ficción que unen el sueño y la pesadilla, el miedo y la atracción, pero siempre partiendo de elementos y temas cotidianos en el siglo XXI¹¹.

Por su parte, creadoras como Chinatsu Ban (Pref. de Aichi, 1973), Akane Koide (Tokio, 1991) y Rei Sato (Pref. de Yamagata, 1984) trabajan con temas aparentemente más inocentes y estilos plenamente *kawaii*, que podrían confundirse con ilustraciones de cuentos infantiles ya que, por ejemplo, el *leitmotiv* de la primera de ellas es un colorido elefante con pañales.

No obstante, esa estética de lo infantil mezclada en ocasiones con lo violento o lo sexual no es exclusiva de los artistas Kaikai Kiki, sino que de ella participan otros muchos creadores nipones como Akino Kondoh, Hisae Iwaoka, Makiko Kudo, Tomoko Konoide, Yumiko Inada, Hiroshi Sugito, Kaoru Motomiya... No obstante, de entre todos ellos destacan figuras como Yoshitomo Nara (Hirosaki, 1959), quien a principios de la década de los noventa comenzó a representar en sus lienzos figuras adorables, mezclando la ternura y la inocencia con la soledad, la violencia, la agresión, la crueldad y un toque de rebeldía por influencia del Punk-rock y del *Street Art*.

Igualmente interesante en este sentido resulta el trabajo de Makoto Aida (Niigata, 1965), el cual está muy influido por el *anime* y resulta sumamente provocador ya que no respeta de ningún modo los límites de lo políticamente correcto¹². Aunque no tiene un estilo uniforme, son particularmente conocidas sus obras de inocentes adolescentes desnudas o colegialas con uniforme inmersas en escenas de sexo explícito, violencia y mutilaciones.

Asimismo, debemos destacar a Ai Yamaguchi (Tokio, 1977), cuya producción se caracteriza por recrear mundos de ensueño, idílicos y eróticos en los que no

(2005). Véase MURAKAMI, T., *The Geisai*, Asaka, Kaikai Kiki Co., 2005; FRIIS-HANSEN, D., *op. cit.*, p. 27, SCHIMMEL, P., *op. cit.*, p. 6, y www.us.geisai.net/gt2/entry/entry1.php (fecha de consulta: 7 de abril de 2010).

¹¹ Véase JEFF, R., *Aya Takano*, Lyon, Museum for Contemporary Art, Lyon, 2006.

¹² LIDDELL, C. B., «Makoto Aida+Hisashi Tenmyouya+Akira Yamaguchi», en <http://metropolis.co.jp/arts/art-reviews/makoto-aida-hisashi-tenmyouya-akira-yamaguchi/> (fecha de consulta: 8 de junio de 2010).

faltan referencias a iconos del Japón premoderno y a la delicadeza y el decorativismo de la Escuela Rinpa (siglos xvii-xix)¹³. No obstante, al mismo tiempo esta artista utiliza técnicas contemporáneas y soportes muy variados y, a menudo, extra-artísticos que aportan cierta frescura a sus trabajos.

EXPOSICIONES¹⁴

Indudablemente, una de las fuentes más importantes de que dispone el público occidental para conocer y modelar su gusto sobre el arte contemporáneo japonés por su accesibilidad y cercanía es la relativa a las exposiciones cobijadas u organizadas por museos, centros de arte, salas de exposiciones y galerías europeas y estadounidenses. Además, este tipo de proyectos suelen lograr una repercusión enorme puesto que se trata, a menudo, de muestras itinerantes que viajan por diversas ciudades e incluso países y que traen consigo la publicación de catálogos perfectamente ilustrados y con textos en inglés que facilitan su consulta.

Por ello, resulta especialmente significativo que en la última década se haya producido una fuerte emergencia de proyectos expositivos celebrados en importantes espacios de destacadas ciudades europeas y estadounidenses que a la hora de presentar el arte contemporáneo japonés enfocan mayoritariamente hacia las tendencias que acabamos de mencionar¹⁵.

El origen de la efervescencia de este tipo exposiciones en Europa y en Estados Unidos debe situarse a finales de los años noventa –en Japón comenzarían un poco antes¹⁶– a través de exposiciones con un fuerte componente *kawaii* como las que Takashi Murakami lleva en 1998 a George's (Los Ángeles). Nos referimos, por un lado, a *Hiropon Show*, en la que incluía obras de Aya Takano, Mr., Aji Fujimoto o Ai Yamaguchi¹⁷, y por otro lado, a *Ero*

¹³ Vid. «Rinpa», *Jaanus (Japanese Architecture and Art History Net Users System)*, en www.aisf.or.jp/~jaanus (fecha de consulta: 18 de septiembre de 2010).

¹⁴ Para la elaboración de este apartado hemos analizado las muestras colectivas más importantes de artistas japoneses contemporáneos llevadas a cabo en Europa y en Estados Unidos desde finales de los años noventa hasta la actualidad. No obstante, solo hemos considerado aquellas en las que la tendencia definida como *Made in Japan* es bastante significativa o incluso mayoritaria. Esto se debe a que está representada en casi todas las exposiciones de arte contemporáneo japonés y, de tenerlas todas en cuenta, la lista sería inabarcable. No obstante, nuestro objetivo no es el de realizar una enumeración exhaustiva de las mismas, sino solamente llevar a cabo una primera aproximación a este tema que nos permita definir algunas de sus principales características.

¹⁵ FAVELL, A., «After the Goldrush Japan's new post-bubble art and why it matters», en *The Echo: Japan Next*, Tokio, Yokohama ZAIM, 2009 (disponible en www.adrianfavell.com), (fecha de consulta: 8 de junio de 2010).

¹⁶ Por ejemplo, la exposición *Tokyo Pop* se celebró en 1996 en el Museo de Arte de Hiratsuka y de hecho, muchas de las muestras que comentaremos a continuación fueron expuestas primero en Japón. Véase <http://english.kaikaikiki.co.jp/> (fecha de consulta: 3 de febrero de 2010).

¹⁷ Vid. <http://61.196.224.12/~kaikai/plofilenew/fujimoto/index-e.html> (fecha de consulta: 4 de octubre de 2010); <http://www.editionworks.jp/EW%20STATE-2/contents/artist/yamaguchi.prfl.eng.html>

*Tokyo Pop*¹⁸, un proyecto en el que reunió el trabajo de varios creadores, incluido el suyo propio, para poner de relieve la influencia de la cultura *otaku* en el arte contemporáneo japonés. Sin embargo, no será hasta 1999 con *Painting for Joy: New Japanese Painting in the 1990's* cuando de la mano de la Japan Foundation se dedica una exposición de envergadura a algunos de los artistas más representativos de las tendencias analizadas anteriormente, entre los que se encontraban Makoto Aida, Yoshitaka Echizenya, Takanobu Kobayashi, Takashi Murakami, Yoshitomo Nara y Taro Chiezo¹⁹.

Igualmente, el año 2001 también será muy significativo puesto que *Superflat*, exposición que reunió la obra de artistas como Takashi Murakami, Chiho Aoshima, Aya Takano, Yoshitomo Nara, Mr. y Hideaki Anno, se lleva al Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, donde será visitada por 95.000 personas²⁰. Por su parte, *My reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation* fue un destacado proyecto itinerante organizado desde el Centro de Arte Des Moines de Iowa (Estados Unidos), en el que se expusieron piezas de, entre otros, Taro Chiezo, Mika Kato, Mr., Momoyo Torimitsu y, los ya habituales, Murakami y Nara. Además de las señaladas, también en 2001 tuvieron lugar otra serie de muestras entre las que sobresale *Jam: Tokyo-London* (Barbican Centre, Londres) y *BUZZ CLUB: News From Japan* (MoMA PS1, Nueva York). Y sólo un año después se celebran *Coloriage*, que se llevó a cabo en la Fondation Cartier de París, y *The Japanese Experience-Inevitable*, en el Museo de Arte Moderno de Salzburgo.

Por otro lado, en el 2004 la Galería Marianne Boesky de Nueva York acoge la muestra *Tokyo Girls Bravo* en la que se presenta a diez jóvenes artistas cuya obra es sumamente *kawaii* como Hisae Iwaoka, Makiko Kudo, Chiho Aoshima, Yumiko Inada, Aya Takano, Chinatsu Ban, Mahomi Kunikata y Rei Sato²¹.

Ya en 2005 la Japan Society de Nueva York organiza *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*, una exitosa exposición comisariada por Murakami en la que se examinó la relación entre el arte contemporáneo japonés y otras manifestaciones propiamente niponas como el *anime* y el *manga*²². De hecho,

(fecha de consulta: 4 de octubre de 2010) y <http://english.kaikaikiki.co.jp/> (fecha de consulta: 3 de febrero de 2010).

¹⁸ FRIIS-HANSEN, D., *op. cit.*, p. 27 y MATSUI, M., «Takashi Murakami, 1998», en www.indexmagazine.com/interviews/takashi_murakami.shtml (fecha de consulta: 3 de febrero de 2010).

¹⁹ Vid. «Painting for joy; new Japanese painting in the 1990s», en www.jpjf.go.jp/e/culture/exhibit/oversea/traveling/painting_1990s.html (fecha de consulta: 5 de octubre de 2010).

²⁰ Vid. <http://english.kaikaikiki.co.jp/> (fecha de consulta: 3 de febrero de 2010).

²¹ Vid. MURAKAMI, T., *Tokyo Girls Bravo*, Saitama, Kaikai Kiki, 2002, y SMITH, R., «Tokyo Girls Bravo», *New York Times*, 5 de marzo de 2004, en www.nytimes.com/2004/03/05/arts/art-in-review-tokyo-girls-bravo.html (fecha de consulta: 2 de octubre de 2010).

²² En ella se incluyeron obras de, entre otros, Murakami, Mr., Chiho Aoshima, Chinatsu Ban, Yoshitomo Nara, Hideaki Kawashima, Aya Takano, Mahomi Kunikata. Vid. MURAKAMI, T., *op. cit.*

Little Boy marcará un antes y un después en las exposiciones llevadas a cabo sobre artistas influidos por la estética *kawaii* y la cultura *otaku*, ya que a partir de entonces se incrementará notablemente el número de proyectos que sigan esta línea. En este sentido, destacan exposiciones como *Japan Pop* en el Museo de Arte de Helsinki (2005), *Chiho Aoshima, Mr., Aya Takano* en el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon (2006) o *Kawaii! Japón Ahora* en la Fundación Miró de Barcelona (2007)²³. Igualmente, entre las llevadas a cabo en 2008 debemos mencionar *Just Love Me (Kawaii Kills)* en el Royal/T de Culver City (Los Ángeles) o *Manga!: Japanske Billeder* en el Museo de Arte Moderno de Louisiana en Humlebaek. Por su parte, en 2009 destacan *Sacred Monsters: Everyday Animism in Contemporary Japanese Art* en la Tisch Gallery (Boston) y *Winter Garden: The Exploration of the Micropop Imagination in Contemporary Japanese Art*, una exposición itinerante organizada por la Japan Foundation que recorrió varios países²⁴.

Finalmente, señalar que también el 2011 promete importantes aportaciones a este respecto con muestras como *Bye Bye Kitty!!! Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art*, que tendrá lugar en la Japan Society de Nueva York.

No obstante, además de los proyectos que acabamos de mencionar, los cuales poseen un interesante discurso o incluyen artistas de una notable calidad, en este momento también se produjeron otro tipo de muestras, por ejemplo, en la Opera Gallery (Londres), la Galerie Ariel Sibony, La Cinquième Galerie (ambas en París) y la Willem Kerseboom Gallery (Amsterdam). Estos espacios, intentando aprovechar el entusiasmo y la efervescencia que en estos momentos se vive por todo lo japonés, ofrecían al espectador un cóctel bien cargado de erotismo –aunque aparentemente edulcorado con la estética *kawaii*– con un toque de violencia y un inconfundible sabor exótico y oriental fácilmente vendible, pero que descuidaba la calidad y originalidad de los resultados²⁵.

Por último, simplemente nos gustaría evidenciar que muchos de los títulos dados a las muestras que acabamos de analizar vinculan el arte japonés (a través de palabras como Japón o japonés) con términos como «new», «neo» y «Tokio», es decir, con conceptos relacionados con lo nuevo y lo futurista, una actitud no muy distante a lo que en otros ámbitos se ha definido como Tecno-

²³ Aunque en realidad ambas muestras se trataron de un ciclo de diversas exposiciones individuales se incluyen aquí porque fueron concebidas como una unidad. Vid. http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/expositions/2006/chiho_aoshima_mr. (fecha de consulta: 5 de octubre de 2010) y www.fundacion-miro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=803&titulo=Ciclo:%20%C2%A1Kawaii!%20Jap%C3%B3n,%20ahora (fecha de consulta: 12 de marzo de 2009).

²⁴ Vid. www.jpff.go.jp/e/culture/exhibit/oversea/traveling/winter_garden.html (fecha de consulta: 12 de marzo de 2009).

²⁵ Por ejemplo, en 2008 se celebraron: *Tokyo Express y Wonderland: Japanese Contemporary Art* (Opera Gallery, London), *Crazy Noodles: Neo Pop Made in Japan* (Galerie Ariel Sibony, París), *Inside*

orientalismo²⁶. Del mismo modo, también se utilizan como lema-cebo para identificar el arte contemporáneo japonés vocablos como *animation*, *subculture*, *pop*, *kawaii*, *manga* o incluso *noodles*, que aluden a aspectos típicos y distintivos de la cultura japonesa que, además, despiertan un gran interés en Occidente²⁷. De esta forma, se está creando un triángulo de asociaciones conceptuales que paulatinamente pueden llegar a caracterizar –en la mentalidad occidental– al arte contemporáneo nipón en su totalidad.

GALERÍAS Y FERIAS DE ARTE

Relacionado con el tema anterior e igualmente imprescindible para analizar el gusto occidental por un determinado arte japonés, se encuentra la representación de creadores nipones en galerías y en ferias de arte europeas y estadounidenses.

En lo que a las primeras se refiere, hemos de señalar que son innumerables los espacios que ofrecen obra de artistas japoneses encuadrables en las tendencias analizadas en la primera parte de nuestro estudio. De hecho, todas las galerías que en estos momentos representan oficialmente a los artistas Kaikai Kiki se ubican fuera de Japón, a excepción de la de la propia empresa que está en Tokio²⁸. Así, la Galería Blum & Poe se encuentra en Los Ángeles, la Gagosian Gallery tiene su sede principal en Nueva York y la Galerie Emmanuel Perrotin está situada en París.

Igualmente, la obra de Murakami también está disponible en espacios como Willem Kerseboom (Amsterdam), Walton Fine Arts (Londres) o en la prestigiosa Marianne Boesky (Nueva York), donde se venden por igual piezas de Yoshitomo Nara e incluso con anterioridad se han organizado exposiciones individuales de artistas como Chinatsu Ban. No obstante, oficialmente Nara está representado por Zinc (Berlín), galería en la que también se pueden encontrar piezas de Hiroshi Sugito y el grupo Graf. Pero al igual que sucedía con Murakami, su obra está disponible en otros lugares como la mencionada Galería Willem Kerseboom, donde también se ofrecen piezas firmadas por Aya Takano, Akane

Japan y *Neo Pop Japonaisme* (ambas en La Cinqüième Galerie, París), y en 2009 tuvo lugar *The world, a cartoon* (Willem Kerseboom Gallery, Amsterdam).

²⁶ LOZANO, A., «Genealogía del Tecno-Orientalismo», *Interasia Papers*, 7, 2009.

²⁷ No obstante, debemos señalar que no es este un fenómeno exclusivamente europeo y estadounidense ya que también se han podido encontrar muestras llevadas a cabo bajo parámetros similares en Canadá y en Australia como, por ejemplo, *Neo Tokyo. Japanese Art Now* en el Museo de Arte Contemporáneo de Sidney en 2001 y *Krazy! Delirious World of Anime + Comics + Video Games + Art* en la Galería de Arte de Vancouver en 2008.

²⁸ Véase <http://english.kaikaikiki.co.jp/> (fecha de consulta: 3 de febrero de 2010).

Koide, Aya Toshikawa, Noriko Ito, Daisaku Kawada, Saori Nakamishi, Sumomo Kanashiwa, Teiji Hayama y Hiro Ando.

Por otro lado, la parisina Jacob Paulett está especializada en lo que denominan «International Neo Pop Art» y, por tanto, no podían faltar en ella nombres como Yoshitaka Amano, Yoshihiro Fujita, Jimmy Yoshimura, Aya Toshikawa (Lady Kawai), Sumomo Kanashiwa, Tomomi Mishima, Saori Nakamishi, Ryoko Watanabe, Kaho Nakamura, Potchi Moopp, Hiro Ando y Miki Kato²⁹. No obstante, si lo que queremos es buscar obra de Ai Yamaguchi podemos acudir a la Galería Roberts & Tilton (Culver City, Los Angeles).

Lógicamente, el hecho de que todos estos artistas japoneses estén representados en un gran número de galerías europeas y estadounidenses –de las cuales hemos mencionado solamente algunas de las más importantes–, no solo significa que se organizan exposiciones sobre ellos con cierta regularidad, siguiendo el desarrollo de su trabajo, o que se da publicidad a su obra en folletos, carteles y en páginas web, sino también que, puesto que muchas de estas galerías poseen un gran prestigio internacional, su obra se lleva a las principales ferias de arte como FIAC, Art Basel o Frieze Art Fair. Conviene destacar además que en este tipo de eventos confluyen igualmente galerías japonesas de gran proyección internacional que también representan, en ocasiones, a artistas de las tendencias analizadas anteriormente. Entre ellas podemos mencionar, por ejemplo, a Magical Art Room, la Galería Hiromi-Yoshii, la Galería Taka Ishii, la Galería Nanzuka, la Galería Mizuma o la Galería Koyama, cuyo representante afirmó en 2001 que más de un 70% de las ventas de Murakami se hacen fuera de Japón³⁰.

Sin embargo, tras analizar la participación japonesa en la londinense Frieze Art Fair –tanto en galerías niponas como extranjeras– desde su creación en 2003, hemos podido comprobar que, aunque a lo largo de las diversas ediciones hay un gran número de artistas japoneses representados tanto por galerías japonesas como no japonesas, la presencia de artistas que trabajan las corrientes que en esta ocasión nos interesan, aunque es significativa, dista bastante de ser mayoritaria. No obstante, sorprendentemente, muchos de creadores como Yoshitomo Nara, Takashi Murakami, Aya Takano, Chiho Aoshima, Ryoko Aoki, Hiroshi Sugito, Mr., Shintaro Miyake, Atsushi Fukui, Mika Kato, Hideaki Kawashima, Masahiko Kuwahara o Makiko Kudo disfrutan de una gran continuidad en la misma y han tenido representación en todas o casi todas las ediciones³¹.

²⁹ Además de los artistas mencionados, a los cuales representa la galería, también posee obra de otros muchos que están solo asociados. Véase www.modernartmachine.com (fecha de consulta: 4 de septiembre de 2010).

³⁰ DIPIETRO, M., «Takashi Murakami at the Tokyo Museum of Contemporary Art», *Assembly Language*, 2001, en www.assemblylanguage.com/reviews/murakamimot.html (fecha de consulta: 5 de mayo de 2010).

³¹ Para la elaboración de estas conclusiones se han tenido en cuenta los datos que aparecen en los *Yearbook* publicados con motivo de cada edición de la feria.

Por otro lado, debemos señalar que, a excepción de la Galería Koyama que es la que más número de artistas de esta tendencia aporta, son las galerías no japonesas las que colaboran con mayor asiduidad con los autores que trabajan en las tendencias que hemos definido como *Made in Japan*, lo que nos indica que habitualmente el interés por este tipo de creaciones no se promueve por iniciativa nipona, sino más bien occidental³².

CASAS DE SUBASTAS

A diferencia de lo comentado en el caso de la Frieze Art Fair, la presencia de artistas influidos tanto por lo *kawaii* como por el *anime* y el *manga* en casas de subastas como Sotheby's y Christie's es muy acusada e incluso ha llegado a ser mayoritaria –en comparación con la del resto de creadores nipones. Sin embargo, debemos señalar que su masiva afluencia en este sector del mercado se ha producido con un cierto retraso³³.

Aunque hemos podido documentar la inclusión de Takashi Murakami y Yoshitomo Nara en subastas de arte contemporáneo (internacional, no asiático) al menos desde 1998 y 2002 respectivamente³⁴, la presencia de artistas de las tendencias que estos artistas lideran no empezará a ser relevante hasta la segunda mitad de la primera década del siglo XXI. Esto se debe principalmente a que este fenómeno llega de la mano de la realización de subastas de «Arte Contemporáneo Asiático» que empiezan a organizarse a partir de 2005 en Christie's y de 2006 en Sotheby's³⁵. No obstante, aunque como decimos su incorporación en casas de subastas es al principio tímida y un tanto tardía, esta corriente va adquiriendo cada vez más importancia hasta que en 2008 la balanza se inclina de un modo claro hacia su lado y se convierte en la mejor representada en relación al arte japonés.

³² En total, han sido dieciséis galerías europeas y estadounidenses las que han representado a este tipo de artistas en la feria (aunque algunas de ellas no oficialmente, sino solo como asociados): Alison Jacques (Londres), Arndt & Partner (Berlín), Blum & Poe (Los Angeles), Marianne Boesky (Nueva York), Corvi-Mora (Londres), Jack Hanley (Nueva York), Johnen (Berlín), Krinzinger (Viena), Lehmann Maupin (Nueva York), Marc Foxx (Los Ángeles), Meyer Kainer (Viena), Nicole Klagsbrun (Nueva York), Emmanuel Perrotin (París), Sales (Leicester), Stephen Friedman (Londres) y White Cube (Londres).

³³ Para la elaboración de este apartado se han estudiado, entre otras, todas las subastas de arte asiático contemporáneo llevadas a cabo en las últimas décadas por Christie's y Sotheby's incluidas las celebradas en Christie's el 30 mayo de 2010 y en Sotheby's el 6 abril de de 2010. No obstante, dejamos para investigaciones futuras el estudio exhaustivo de otras casas de subastas y otro tipo de subastas que no sean las específicas de arte asiático contemporáneo.

³⁴ Posteriormente, también se encontrarán otros creadores en subastas de arte contemporáneo (internacional) como Hiroshi Sugito, Mr., Chiho Aoshima, Aya Takano, Shintaro Miyake, Chinatsu Ban o Tomoko Sawada.

³⁵ Anteriormente también se celebran subastas de «Arte Asiático del Siglo XX» pero que solo incluían obras de Takashi Murakami y Yoshitomo Nara que convivían como minoría con otras más clásicas o con artistas que alcanzaron su reconocimiento en las décadas de los sesenta y setenta.

En este sentido, merece la pena subrayar que ese incremento de piezas que podrían considerarse *Made in Japan* en casas de subastas coincide precisamente con un momento en que otros países del resto de Asia están viviendo un gran apogeo, no solo económico, sino también cultural, a diferencia de Japón que está perdiendo parte de su hegemonía en el denominado Extremo-Oriente. Por ello, es probable que las casas de subastas hayan considerado más lucrativo presentar y promocionar un tipo de arte japonés identificable y diferenciado tanto del resto del continente asiático como de Occidente. No obstante, este fenómeno de vincular a cada país asiático con un estilo determinado no afecta solo al caso japonés, como demuestran las palabras del artista iraní Kamrooz Aram al afirmar con un tono crítico que «lo que vende es la identidad percibida del artista, una identidad que parece venir marcada por su nacionalidad»³⁶.

Por otro lado, los artistas por los que apuesta cada casa de subastas no siempre son iguales, aunque ambas incluyen nombres como, por ejemplo, Takashi Murakami, Yoshitomo Nara, Ai Yamaguchi, Aya Takano, Chinatsu Ban, Eisuke Sato, Hideaki Kawashima, Hiroyuki Matsuura, Korehiko Hino, Maki Hososaka, Makoto Aida, Masaru Shichinohe, Mr., Ryoji Suzuki, Shintaro Miyake, Tetsutaro Kamatani y Tomoko Konoide.

En general, en Sotheby's se encuentra un número mucho menor de artistas que en su competidora Christie's y además destacan ausencias como Chiho Aoshima o Tomoko Sawada. Sin embargo, en el caso de Christie's, serán artistas como Rei Sato y Mahomi Kunikata las que se echen en falta, aunque destacará la presencia de otros como Hiroshi Kobayashi, Noriyuki Nakayama, Ryoko Kato, además de las recién mencionadas Aoshima y Sawada.

Igualmente significativa e interesante en este sentido resulta una subasta llevada a cabo en la sede londinense de Phillips de Pury & Company el 3 de abril de 2008 titulada *Kyôbai* (subasta) que se dedicó íntegramente a la cultura y al arte nipón contemporáneo. De este modo, animados por la creencia de que «hoy día la cultura popular dominante para la juventud es sin duda la japonesa» incluían desde juguetes de Bandai a piezas de cerámica, pasando por cuadros y fotografías³⁷. Y en ella, como no podía ser de otro modo, nuevamente aparecía una amplia representación de artistas de las tendencias que estamos analizando como Takashi Murakami, Yoshitomo Nara, Hideaki Kawashima, Mr., Shintaro Miyake, Izumi Kato, Tomoko Sawada, Aya Takano, Hiroshi Sugito, Chiho Aoshima y Takashi Hinoda, entre otros.

Por último, en lo que a cotizaciones de estos artistas se refiere, aunque dejamos para investigaciones futuras un análisis profundo de las mismas, es interesante subrayar la increíblemente rápida revalorización que la obra de algunos

³⁶ Vid. ARAM, K., «An artist sees signs of Neo-orientalism in industry's restless search for a new boom to promote», *Artreview*, 24 de octubre de 2009, en www.artreview.com/profiles/blog/show?id=1474022%3ABlogPost%3A906764 (fecha de consulta: 5 de mayo de 2010).

³⁷ PURY, S., *Kyôbai*, London, Phillips de Pury & Company, 2008, s.p.

de estos artistas ha experimentado en solo unos años. Por ejemplo, Murakami vendió en 1998 *Mr. Dob*, una escultura monumental de 1995, por 2.990 libras en Christie's (Londres), y en 2008 logró su récord en Sotheby's (Nueva York) con la venta de *My Lonesome Cowboy* por 15.161.000 dólares³⁸. Igualmente, Aya Takano, quien mantiene una tasa de ventas del 90%³⁹, alcanzó en 2004 con *Television Telephone* (1999) los 3.500 dólares en Phillips de Pury & Company (Nueva York) y solo cuatro años más tarde *Can You Hear Me? It's My New Song* (1998) se vendía en Christie's (Hong Kong) por 1.687.500 dólares hongkoneses (217.663 dólares americanos)⁴⁰.

Asimismo, en lo que se refiere a récords alcanzados en Sotheby's y en Christie's por otros artistas de estas tendencias cabe señalar, por ejemplo, el caso de Yoshitomo Nara quien logró vender en 2007 *Princess of Snooze* en Christie's (Nueva York) por 1.497.000 dólares (11.605.239 dólares hongkoneses). Por su parte, un año más tarde *Monument for Nothing* de Makoto Aida obtuvo un precio final de 5.367.500 dólares hongkoneses en Christie's (Hong Kong), mientras que en el mismo lugar y el mismo año Hiroyuki Matsuura alcanzó la friolera de 2.647.500 dólares hongkoneses con su tríptico *Akatsuki* de 2007. Igualmente, *Little Nurse* de Masaru Shichinohe se vendió también en Christie's (Hong Kong) en 2008 por 1.027.500 dólares hongkoneses.

¿PERO QUÉ ES LO QUE HACE AL ARTE JAPONÉS DE HOY TAN DIFERENTE, TAN ATRACTIVO?

Considerando la creciente afluencia de este tipo de artistas en exposiciones, galerías, ferias de arte y casas de subastas europeas y occidentales, apenas sorprende que los artistas más representativos de las tendencias que estamos analizando sean los creadores nipones más exitosos y conocidos fuera de su país de origen en estos momentos. En este sentido, no hay más que decir que la revista americana *Time* consideró a Takashi Murakami como uno de los cien personajes más influyentes del 2008⁴¹.

De este modo, y permitiéndonos parafrasear el mítico título de la obra que Richard Hamilton realizó en 1956, uno se pregunta: ¿Pero qué es lo que hace al *arte japonés* de hoy tan diferente, tan atractivo?⁴² Evidentemente, la respuesta es compleja y requiere múltiples matices, pero a modo de aproximación ini-

³⁸ Vid. www.christies.com (fecha de consulta: 6 de octubre de 2010).

³⁹ Vid. «Aya Takano», en <http://english.kaikaikiki.co.jp/> (fecha de consulta: 3 de febrero de 2010).

⁴⁰ Vid. «Neo-pop, Made in Japan...», *op. cit.*, www.christies.com y www.sothebys.com (fecha de consulta: 6 de octubre de 2010).

⁴¹ LANZANOVA, E., «Takashi Murakami: one of the 100 most influential people», *Arcadja Art Magazine*, 7 de mayo de 2008, en www.arcadja.com/artmagazine/en/2008/05/07/takashi-murakami-one-of-the-100-most-influential-people-2008/ (fecha de consulta: 10 de septiembre de 2010).

⁴² El título original de la obra es *Just, what is it that makes today's homes so different, so appealing?*

cial nos atrevemos a proponer una serie de posibles causas que explican por qué un determinado arte japonés contemporáneo ha seducido particularmente al gusto occidental.

En primer lugar, es indudable que muchos de los artistas analizados poseen una calidad considerable. Sus obras tienen un gran valor estético y su originalidad es sumamente valorada en tanto en cuanto logran fusionar lo tradicional y lo moderno, lo nativo y lo foráneo. Además, en general sus propuestas son muy visuales, permiten varias lecturas pero siempre accesibles para el público general y resultan atractivas formalmente gracias al empleo de colores agradables y llamativos. Por otro lado, siempre trabajan un tipo de figuración que presenta temas cercanos, cotidianos, a veces incluso divertidos. Sin embargo, al mismo tiempo poseen, a menudo, un toque morboso que huye de lo políticamente correcto y que puede resultar sumamente sugestivo. Además, desde un punto de vista técnico son obras, salvo excepciones, de una gran complejidad y que requieren una gran destreza y dedicación en su ejecución. Y los diversos formatos en que están trabajadas se adaptan perfectamente a las diferentes necesidades del mercado, desde cuadros y grabados hasta objetos de merchandising, pasando por esculturas e instalaciones.

En segundo lugar, entre los motivos que explican el éxito de los artistas comentados tampoco podemos olvidar el empeño en impulsar a algunos de ellos llevado a cabo por parte de ciertas fundaciones, casas de subastas o museos, galeristas como Masami Shiraishi (SCAI The Bathhouse), Tomio Koyama (Koyama Gallery) o Tim Blum (Blum & Poe Gallery)⁴³, así como también, por supuesto, la constante autopromoción realizada por los propios creadores, evidente en el caso de Takashi Murakami y sus pupilos a través de, sobre todo, la empresa Kaikai Kiki⁴⁴.

No obstante, además de todos esos factores señalados, hay otra causa que bajo nuestro punto de vista es fundamental y que no debería pasar inadvertida puesto que puede resultar un arma de doble filo. Como ya anunciábamos en la introducción, a menudo, el Japón que con más frecuencia llama nuestra atención es el Japón exótico. La imagen mental que Occidente alberga del país del Sol Naciente huele a flor de cerezo, viste kimono y suena a *koto* y *shamisen* y/o remite a un Japón futurista repleto de robots, lolitas y *otaku*. En definitiva, la mirada occidental –y también su gusto artístico– tiende a seleccionar una serie de clichés que podrían calificarse de neoorientalistas y que corren el riesgo de ser reduccionistas.

Aunque refiriéndose principalmente a Oriente próximo, en su célebre libro *Orientalism*, Edward Said afirmaba que Oriente es una de las más profundas y

⁴³ CHONG, J., *A Sociologist's Guided Tour of © MURAKAMI*, en www.ssrc.org/features/view/a-sociologists-guided-tour-of-%C2%A9-murakami/ (fecha de consulta: 5 de mayo de 2010).

⁴⁴ DIPIETRO, M., *op.cit.*

recurrentes imágenes del Otro y ha ayudado a definir Europa como su contrario al construir la idea de «nosotros» por oposición a la de «ellos»⁴⁵. En este sentido, Said añadía que, para los occidentales, Oriente es «irracional, depravado (perdido), infantil, diferente»⁴⁶, mientras que Europa que es «racional, virtuosa, madura y normal»⁴⁷. Oriente siempre ha encarnado lo extraño, lo exótico, lo diferente, lo sensual⁴⁸. De hecho, las mujeres orientales protagonizan frecuentemente las fantasías masculinas occidentales y representan la más elevada sensualidad⁴⁹. De este modo, Oriente ha sido y es objeto de estereotipos, que, a diferencia de lo que en principio podríamos pensar, el mundo postmoderno y electrónico –a través de la televisión, el cine y los medios de comunicación– no ha ayudado a superar, sino que los ha reforzado⁵⁰.

Igualmente, en los últimos años, tal y como hemos podido comprobar, en los circuitos artísticos europeos y estadounidenses –a través de espacios expositivos, galerías, ferias de arte y casas de subastas– se ha tendido a privilegiar unas determinadas obras de arte que, ahondando en lo exótico y diferente, en cierto modo, continúan alimentando una serie de clichés sobre lo propiamente japonés. Y por el contrario, se han descuidado otras –que no parecen tan singularmente japonesas– sumamente interesantes e innovadoras que tratan cuestiones muy diversas (medio ambiente, naturaleza, temas de género, injusticias sociales, inmigración, consumismo, tecnología, globalización, cultura del *low-cost*, inquietudes personales, soluciones estéticas...) y que abarcan una amplia variedad de manifestaciones (pintura, escultura, grabado, fotografía, diseño gráfico, nuevos medios, *performances*, arte público, caligrafía, cerámica, *ikebana*...).

Consecuentemente, el arte nipón de nuestros días ha quedado limitado para una gran parte del público occidental a esta serie de tendencias que hemos denominado *Made in Japan* y que, de seguir así, podrían acabar identificándose erróneamente como el único arte contemporáneo japonés de interés. Por todo ello, consideramos que es necesario, y así lo reivindicamos desde estas líneas, no perder de vista el complejo y rico panorama del arte nipón actual que, aunque efectivamente tiene algo de kimonos y minifaldas, también puede ofrecernos muchísimo más.

⁴⁵ SAID, E., *Orientalism. Western conceptions of the Orient*, London, Penguin Books, 1995, p. 1.

⁴⁶ En relación a la visión occidental de un Japón infantil *vid.* LOZANO, A., «Corrientes contemporáneas y diversificación del Techno-Orientalismo», *Interasia Papers*, 8, 2009, pp. 17-18.

⁴⁷ SAID, E., *op. cit.*, p. 40.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 207.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 26.

LO NAUSEABUNDO: «SOBRE EDUCACIÓN, GUSTO Y GÉNERO»

CONSTANZA DEL ROSARIO

INTRODUCCIÓN: MÁS ALLÁ DE LOS SENTIDOS

Hay muchas más cosas perceptibles de las
que podemos percibir conscientemente.

(DEMÓCRITO)

En estas breves líneas quisiera invitar al lector/a a que juntos degustemos el arte teniendo muy en cuenta un sentido y una sensibilidad muchas veces ignorada u olvidada, pero que, sin embargo, juega un rol crucial a la hora de juzgar diferentes hechos e informaciones sensibles o estéticas: nuestro sexto sentido¹.

Consciente de que hablar de un sexto sentido puede sonar a esoterismo o a éxito de taquilla de Hollywood y que mirado desde el modelo de las ciencias modernas, este puede ser considerado como una falacia al carecer de suficiente evidencia física u objetiva que lo avale –por no ser fácilmente medible o por no contar con un receptor específico que le delate– habré de defender su existencia bajo tres premisas:

– La primera: que el modelo educativo occidental² ha sido diseñado principalmente para entrenar el hemisferio izquierdo³ de nuestro cerebro, razón por la cual la mayoría somos tan ignorantes y tan poco aventajados con respecto a la percepción y el uso de este sexto sentido, resultándonos más cómodo o menos angustiante llamar inexistente, fantasioso o esotérico a algo que se nos hace desconocido y difícilmente manejable⁴.

¹ Con sexto sentido me refiero a ese conocimiento que es vivenciado como si fuese un saber de origen más visceral que cerebral, un conocimiento menos pensado y más vivenciado, una intuición que nace del procesamiento de estímulos de forma subliminal.

² Además, el modelo occidental de educación ha procurado adoctrinar principalmente el sentido de la vista y en menor medida de la audición, ignorando los demás sentidos.

³ El hemisferio izquierdo tiene que ver con las funciones de escritura, lógica, razonamiento y rítmica, y el hemisferio derecho con las funciones de intuición, emoción, imaginación, creatividad artística y melódica; por ende, es más cercano a la creatividad artística el conocimiento intuitivo.

⁴ Todo artista es muy consciente de que los sentidos se pueden afinar y manipular para captar y sacar más provecho a un estímulo sensorial, como por ejemplo el fotógrafo a la vista, el catador de vinos al gusto, el director de orquesta al oído, etc. Igualmente el/a crítico/a de arte visuales puede sacar provecho al agudizar su visión y su sexto sentido, para poner ambos al servicio del análisis en profun-

– La segunda: existe todo un conjunto de organizaciones que se benefician de la atrofia y desconocimiento generalizado que tenemos con respecto a la influencia de este sexto sentido sobre nuestra conducta, percepción y evaluación de la realidad, como es el caso de la gran industria de los metamensajes y los mensajes subliminales: la publicidad.

– Y tercero: con el arribo de la posmodernidad la espíteme positivista hace tiempo que ha quedado menoscabada, quedando en entredicho tanto la razón como la objetividad⁵. Es más, con la llegada de la posmodernidad se ha situado al relativismo, a la subjetividad, a lo sensible y a lo multifactorial como formas enriquecedoras y válidas de acercamiento, comprensión y evaluación del mundo. Razón de sobra para insistir que en cualquier reflexión teórica, y más aún si esta es estética, se utilicen todos los canales sensitivos, emocionales y cognitivos al servicio del análisis y la «degustación» de los fenómenos sensibles, incluido nuestro sexto sentido.

Una vez aclarado todo ello y dando por sentado que el lector/a es conocedor/a del hecho de que los seres humanos no procesamos de forma consciente toda la información que llega a nuestros órganos sensoriales, ya que nuestra capacidad de procesamiento cognitivo es limitada⁶, y que a nivel pre-consciente e inconsciente captamos una variedad de información sensible y simbólica⁷, que se traduce en conocimiento emergente o intuición⁸ que remueve emociones o pulsiones y que sigilosamente terminan influyendo en nuestro gusto estético, considero fundamental, a la hora de analizar las artes visuales, tener muy en cuenta a este sexto sentido, para así profundizar y elevar el acto de mirar, ya que «es en el sentimiento intuitivo, donde sensibilidad y entendimiento se unen para revelar la interioridad humana, en la experiencia estética»⁹.

didad de la obra de arte –utilizando a la vez tanto el hemisferio derecho e izquierdo en su proceso de evaluación estética–.

⁵ Hoy día se habla de inteligencias múltiples puesto que se conoce a ciencia cierta que el cerebro está constituido por tres centros de procesamiento de estímulos: el instintivo (cerebro reptil), el emocional (cerebro límbico) y el pensante (neocórtex izquierdo y derecho), los cuales están interconectados y se afectan entre sí a la hora de procesar los *inputs* de información sensible. Cabe señalar que gran parte de nuestro cerebro es instintivo y emocional y que el neocórtex ha sido un logro evolutivo y está cubriendo a los demás centros.

⁶ Cuando digo que nuestro procesamiento cognitivo es limitado me refiero a que solo somos capaces de enfocar la atención y por ende percibir conscientemente determinados aspectos de un objeto, persona, ambiente o situación.

⁷ Ello es posible mediante una inatención selectiva.

⁸ Este conocimiento emergente o intuición en ocasiones se expresa fugazmente en nuestra mente como imagen, idea u emoción o en nuestro cuerpo como una sensación de alegría, de miedo o desagrado, como una erección pilosa de la piel, como un leve cosquilleo o como un buen retortijón de estómago.

⁹ IVELIC, K. R., *Fundamentos para la comprensión de las artes*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997, p. 86.

Así, incluir este sexto sentido como eje de la evaluación estética significa no circunscribir la apreciación de las artes visuales a la visión y al pensamiento lógico, sino atreverse a trascender la comprensión del arte como una cuestión académica –como saber, destreza o habilidad creativa– para analizarlo como un complejo fenómeno «que habla de y crea a» sujetos y cultura, es decir, comprender el arte desde su utilidad, su función y su finalidad, es decir desde su ideología subterránea. Solo así será posible un abordaje de lo estético que vaya más allá de la imagen y que se sirva de ella para ahondar tanto el significado profundo de esta como su incidencia en el simbólico individual y colectivo.

Siguiendo este fin, en las próximas páginas continuaré con una breve reflexión sobre la educación artística-estética que a lo largo de este texto será enriquecida por una triple mirada de los fenómenos sensibles a través de la psicología, la teoría de género y la filosofía. Amalgama retórica encaminada a justificar mi posición personal de que tanto el gusto como la crítica de arte no puede ceñirse únicamente a un análisis del objeto estético desde un plano racional-objetivo-académico, sino que debe ir más allá y comprenderlo también como fenómeno ideológico-subjetivo-cultural. Solo así se puede evitar etiquetar de obra «bella», «sublime» o de «buen gusto» a una creación que tras su seductora superficie oculta una matriz de perversos mecanismos socioculturales y mensajes subliminales que incentivan y mantienen la opresión de las mujeres y de las minorías sexuales. Mecanismos que, una vez desenmascarados y desposeídos de su agraciado atavío, producen –a muchas y muchos– más náusea que regocijo estético.

SOBRE EL GUSTO: LA EDUCACIÓN ESTÉTICA Y EL GÉNERO

La educación es el método por el cual uno adquiere el más alto grado de prejuicios.

(ANÓNIMO)

En pleno siglo **xxi**, una vez superados los supuestos kantianos del buen gusto¹⁰ y desmoronado el sueño modernista que lo definía como un principio universal ajeno a factores espacio-temporales e independiente de otros saberes y sistemas de poder, considero adecuado que hoy emprendamos una reflexión en torno al gusto teniendo en cuenta el complejo entramado biopsicosocial que vincula estrechamente a la apreciación de lo sensible con la educación estética. Digo esto, puesto que en tanto seres humanos contruidos desde lo sociohistó-

¹⁰ Kant señalaba en su obra *Crítica del juicio* (1790) que los objetos pueden ser juzgados bellos cuando satisfacen un deseo desinteresado y sin propósitos específicos y aunque el gusto sea algo que nace de la subjetividad el buen gusto se caracterizaría por seguir principios universales.

rico y cultural, estamos sujetos a un simbólico e imaginario que nos trasciende y desde el cual se nos educa para desarrollar una determinada sensibilidad estética, es decir, para sentir y señalar algo como bello o feo, como apetecible o desagradable, como adecuado o inadecuado, como excelso o grotesco, como arte o basura.

Ello ya que gran parte de nuestro entender, sentir, practicar e incluso consumir y paladear lo artístico¹¹ y lo estético¹², surge a partir de una serie de parámetros ideológicos, formales y discursivos que nos preceden y que nos son socializados desde nuestro nacimiento a través de diversas instituciones como la familia, la escuela, los museos y los medios de comunicación, entre otros. Socialización del gusto marcada por heterogéneos factores espacio-temporales que terminan mediatizando nuestras experiencias y significación de lo sensible¹³.

Ahora bien, entre los factores biográficos y socioculturales que pueden estar mediando nuestra educación y, por ende, el desarrollo de nuestro gusto estético, se encuentra uno muy particular: el género. Ello puesto que el nacer hombre o mujer no es algo trivial, ya que en razón a nuestro sexo biológico se nos instruyen distintamente a hombres y mujeres una serie de roles, estereotipos, valores, preferencias e incluso estilos perceptivos que se espera que desarrollemos y que nos los apropiemos como parámetros «ideales» o «normales» de ser, sentir, pensar y actuar, en tanto hombres o mujeres¹⁴.

Como decía Jean Paul Sartre, «la existencia precede a la esencia», es decir, que la construcción del yo surge de la relación de este yo con el mundo sensible; relación que es de carácter performativo y no esencialista, pues, como señalaba Simone de Beauvoir, «no se es mujer; se llega a serlo», ya que el género masculino y femenino es una construcción cultural y no un modo de ser innato. Consecuentemente tendríamos que decir que «no se nace artista o crítico de arte, se llega a serlo» y este proceso de «construirse como» es inseparable del proceso mismo de edificación de nuestra identidad individual y de género –la

¹¹ Cuando me refiero a lo artístico hablo de objetos y producciones de arte, entendiendo arte desde la definición tradicional de arte.

¹² Cuando me refiero a lo estético hablo del mundo de los fenómenos sensibles que incluyen pero a su vez trascienden el campo estrictamente artístico.

¹³ Por ejemplo, frente a la imagen de una luna sobre un papel es muy probable que un cristiano la asocie a la noche y un musulmán a una mezquita.

¹⁴ Esto llevado al terreno de las artes puede incluso facilitar que en una determinada época, cultura y sociedad observemos diferencias por sexos en lo que se refiere a los gustos por la producción o consumo estético de ciertos temas, técnicas, movimientos de arte, materialidades o disciplinas, etc. ¿Será acaso casualidad que las mujeres porcentualmente muestren una mayor habilidad para reconocer diferentes tipos de colores-matices y una fascinación por el diseño, la pintura o la moda, y que los hombres tiendan a demostrar una mayor habilidad espacial y gusto por la escultura, la arquitectura y los coches, cuando desde pequeñas/os se nos estimulan estas habilidades a través de los juguetes que nos son regalados?

cual, como ya hemos dicho, surge a partir de una relación dialéctica entre el yo y un mundo que nos bombardea de sensaciones y de significados, de los cuales, en su mayoría, apenas somos conscientes–.

De manera que la construcción del yo genérico –incluidos el del/a artista, del crítico/a de arte o el de cualquier individuo– se realiza a partir de lo Otro, de la experiencia con la alteridad, a partir de lo que está fuera de mí y que puedo utilizar como un espejo o referente exterior de lo que yo soy y debiese ser en tanto hombre o mujer con tal o cual actividad, de tal o cual clase, de tal o cual cultura o sociedad.

En este sentido, me parece relevante destacar que entre estos modelos exteriores encontramos diversas pautas discursivas y visuales de lo femenino, lo masculino y la sexualidad de los géneros que la cultura pone a nuestra disposición, entre las que se incluyen las representaciones en el arte, razón por la cual me atrevo a afirmar que la educación artística y estética que vamos recibiendo desde nuestra más tierna edad, no sólo nos enseña una forma de mirar y valorar a los objetos o estímulos externos, sino que también nos educa diferencialmente a hombres y mujeres con distintos estilos para apreciarnos, trazarnos y construir nuestra subjetividad e intersubjetividad.

Lo peligroso del asunto es el hecho de que esta educación muchas veces se respalda en obras de arte que publicitan un modelo androcéntrico y patriarcal de los sexos, sobre todo en lo que refiere al dominio sexual, persuadiéndonos a aceptar, apropiarnos y construirnos a nosotros, nuestros valores y al mundo a partir de la desigualdad de los sexos, siendo seducidos/as con imágenes que por muy bellas no son necesariamente ni verdaderas ni buenas.

SOBRE LOS MECANISMOS DE PERSUASIÓN: LAS REPRESENTACIONES SOCIALES

El arte de persuadir consiste tanto en el de agradar como en el de convencer; ya que los hombres –y las mujeres– se gobiernan más por el capricho que por la razón.

(Blaise PASCAL)

Siguiendo la teoría de Serge Moscovici sobre representaciones sociales, se podría afirmar que el acto de representación artística no es un acto neutral, sino que es un acto de pensamiento parcial, donde se pone en juego la visión subjetiva del artista que está teñida por variables ideológicas, históricas y personales, ya que lo que representa dista de ser una mimesis objetiva de lo real. Es más, la representación artística no puede ser considerada como un hecho ajeno al mundo y a nuestro acontecer, ya que el/a artista en su acto representativo incide en un simbólico fuera de él/ella, al exteriorizar su subjetividad a través de su creación plástica, que en tanto imaginario cobra existencia material y discursiva.

Visto así, la representación artística tendría la capacidad de restituir simbólicamente algo ausente, al conferir al objeto en cuestión –por ejemplo, la ideología del artista sobre los géneros– la categoría de signo estético¹⁵. Esta imagen simbólica creada por el artista, materializada en la obra de arte, funciona como un discurso público no verbal susceptible de incidir o intervenir en las representaciones psicológicas de los individuos y de la sociedad en su totalidad, ya sea reforzando, cambiando, formulando o reformulando las ideas que se tienen en torno a un tópico, como por ejemplo el de las diferencias de género y el de la sexualidad.

Por lo cual, una idea representada estéticamente y aceptada o *naturalizada* por la colectividad progresivamente da paso a la construcción de una realidad social, es decir, a una creencia compartida, a una visión del mundo, de nosotros mismos/as y de las relaciones interpersonales, que se convierte en una verdadera guía para la vida social y la evaluación y conocimiento de sí y de los otros.

Esto quiere decir que el arte –en tanto lenguaje performativo– no solo refleja la realidad sino que la crea y, por ende, que las obras visuales pueden orientar el discurso y las prácticas socioculturales, así como servir de mensaje subliminal que apoye una campaña ideológica encubierta, como, por ejemplo, que refuercen la ideología patriarcal en torno a la sexualidad y los géneros.

Por supuesto, el proceso de aceptar, gustar, incorporar o *naturalizar* una obra de arte será más sencillo cuando la representación se acerque a los planteamientos estéticos y mensajes ideológicos tradicionales; en el caso contrario, impactará al espectador, avivará la crítica y el rechazo popular, hasta que –poco a poco– por influjo del paso del tiempo y de la cotidianidad el público, la crítica, los creadores y el círculo del arte se acostumbre a la representación y se normalice tanto la imagen como el mensaje.

Ahora bien, si analizamos la historia del arte desde una perspectiva de género, habremos de reconocer que ésta ha estado marcada por el imperio de las representaciones patriarcales y sexistas de la sexualidad, ya que «el sexo masculino es quien ha construido el cuerpo de la mujer en el espacio pictórico, y es él quien lo analiza en el espacio de la palabra escrita»¹⁶.

¿Qué implicaciones tiene ello?: que toda representación estética que es acorde a los ideales machistas se introduce a la larga con mayor facilidad y agrado en el círculo del arte y en el *ethos* cultural que aquellas representaciones de arte que cuestionan ese ideal, las cuales son presa fácil de la crítica, la desvalorización e incluso el rechazo, censura popular o purgación cultural. Veamos algunos ejemplos a continuación.

¹⁵ Un signo estético contiene a su vez figuración –imagen– y un símbolo –significado–.

¹⁶ BORNAY, E., *Las bijas de Lilitb*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, p. 21.

Si examinamos dos obras clásicas de la historia del arte –*El Baño Turco*, de Dominique Ingres (1862), y *El Origen del Mundo*, de Gustave Courbet (1866)– y las enfrentamos a dos parodias de los mismos realizadas por artistas femeninas –*El Baño Turco*, de Sylvia Sleigh (1973), y *El Origen de la Guerra*, de Orlan (1989)– inevitablemente nos enfrentaremos a profundas disonancias cognitivas y deleitarias.

Digo esto porque, además de tomar consciencia de que existe una distancia temporal de un siglo entre una producción y otra, ante el enfrentamiento pictórico nos hacemos conscientes de que:

1. Una misma escena mirada y problematizada por artistas de distintos géneros conlleva connotaciones y reacciones completamente diferentes, es decir, un mismo tema trabajado desde la subjetividad femenina y de la masculina nos comunica dos discursos radicalmente diferentes.

2. Reconocemos –como crítico, artista o espectador– que aquellas imágenes que han sido creadas por hombres están mucho más presentes en el imaginario colectivo de lo que «es el arte», pero también de lo que «es la sexualidad normal», que aquellas propuestas por las creadoras femeninas. Es decir, que la obra de Ingres y de Courbet, a diferencia de la de Orlan o la de Sylvia Sleigh, ocupan, hasta nuestros días, un lugar central dentro del núcleo de representaciones sociales de occidente, puesto que estas obras no desafían la ideología e imaginario patriarcal del cuerpo y la sexualidad femenina como objetos para el deleite voyeurista del sujeto activo de la sexualidad: el hombre.

3. Estas obras nos enfrentan con la cuestión del gusto estético y su vinculación con la educación y el género, ya que, probablemente, en un primer momento la imagen superficial que nos presentan las obras masculinas puede generar un mayor placer visual y las obras femeninas un mayor impacto visual e incluso risa o rechazo. Sin embargo, si superamos lo visual y vamos a las profundidades de la obra, nos encontraremos con una ideología bastante nauseabunda: una campaña machista sobre la mujer y su sexualidad –la mujer como objeto pasivo y masoquista–, discurso que vemos problematizado y denunciado por las artistas femeninas que claman su derecho por ser reconocidas como sujetos activos de sus cuerpos y de su sexualidad y por dar espacio a la subjetividad femenina dentro de la cultura, del arte y de las representaciones sociales como creadoras, como deseantes y como seres autónomos y pensantes.

SOBRE EL ARTE NAUSEABUNDO: REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DE LA SEXUALIDAD Y LOS GÉNEROS

La experiencia me ha enseñado a mirar el mundo con el asco que se merece.

(ANÓNIMO)

Una vez evidenciado cómo el gusto se halla histórica, genérica y culturalmente manipulado, creo oportuno decir que si la crítica de arte, los/as espectadores/as y artistas desean incorporarse activamente en el proceso posmoderno deben ser capaces de distinguir entre una estetización superficial y otra profunda, para así poder separar lo bello, lo agradable o lo placentero de lo políticamente correcto¹⁷.

Es decir, la crítica de arte, así como el/a artista posmoderno/a, deben estar dispuesto/a a ir más allá de lo sensible y de la obra misma, estar preparados/as para incluir en su análisis o en su proceso creativo variantes históricas, socioculturales, económicas, biográficas, ideológicas y de género que significan desde la profundidad de la forma estética.

Pero, sobre todo, deben estar dispuestos/as a disgustarse y a asquearse, si es que en realidad desean excavar en la realidad del mundo y en la realidad creativa. Y deben estar prontos/as a romper con las coerciones del gusto tradicional, si es que buscan revelar esos fragmentos de la realidad, de nosotros/as mismos/as y de los demás, que por culpa de los mecanismos de persuasión y de adoctrinamiento social solemos ignorar.

Herman Hesse, lo señalaba magistralmente en su obra *Demian*, al decir que «quien quiera nacer, deberá primero destruir un mundo» para abrir los ojos a una realidad mucho más profunda, para abrir los ojos a la existencia misma. Veamos un ejemplo de esto a través del arte, utilizando para ello la obra de Christiaan van Couwenbergh *La Violación de la Negra* (1632) y la performance de Ana Mendieta *Escena de una Violación* (1973) [figs. 1 y 2].

Como se puede observar en la obra *La Violación de la Negra*, hay un trío de hombres disfrutando y burlándose del terror de la mujer que está siendo sexualmente violentada, de manera que en esta obra se pueden ver graficadas las fantasías masculinas sdomasochistas dirigidas hacia el cuerpo de la mujer y en particular hacia su sexualidad. Estimulando la agresividad masculina y la necesidad de probar el dominio masculino sobre las mujeres por medio de diversas formas de devaluación, apropiación e incluso destrucción del cuerpo y de la sexualidad femenina. Prácticas normalizadas, justificadas o bien naturalizadas y publicitadas por la ideología androcéntrica-patriarcal.

¹⁷ Al respecto, recomiendo leer a Adolfo Vázquez Rocca y su idea de la *estetización epistemológica*.



Fig. 1. Christiaan Van Couwenbergh,
La Violación de la Negra, 1632.



Fig. 2. Ana Mendieta,
Escena de una Violación, 1973.

En otra línea creativa, la artista Ana Mendieta trata el tema de la violación desde el cuestionamiento y denuncia de las actitudes misóginas del patriarcado, por medio de una puesta en escena cruda, desalmada e incluso grotesca, en comparación a la idealización de la violación de Christiaan van Couwenbergh, quien, como hemos dicho, representa una imagen alegórica de la violación, como si violar fuera un juego divertido de chicos traviesos.

Por su parte, Ana Mendieta a través de su propio cuerpo atado, desnudo, desparramado y ensangrentado muestra cómo «la firmeza del patriarcado se asienta sobre un tipo de violencia de carácter marcadamente sexual, que se materializa plenamente en la violación»¹⁸. Y, rompiendo con todo tipo de ficción idealizada, delata la realidad de muchas mujeres que son agredidas por hombres que se sienten con el derecho de utilizar los cuerpos femeninos como un objeto sexual, hombres que sin lugar a dudas siguen siendo estimulados por un modelo patriarcal de sexualidad que hace oídos sordos y vista ciega a la voluntad, el consentimiento y la libertad femenina.

Además, revela la fascinación morbosa que crea en el espectador la degradación y agresión carnal de las mujeres, actitud por lo demás incitada por un sistema patriarcal de la representación sexual que ha delimitado como condiciones «naturales» de la sexualidad femenina el goce masoquista y el ocupar el lugar de víctimas.

¹⁸ MILLET, K., *Política sexual*, Valencia, Cátedra, 1969, p. 101.

En este sentido, Ana Mendieta encarna el sufrimiento de muchas mujeres que a lo largo del planeta son víctimas de los conflictos armados, de los conflictos políticos y de la violencia callejera, y realiza una llamada de atención sobre la violencia de género que sufren las mujeres, tanto dentro como fuera de su hogar, mientras que la obra de Christiaan van Couwenbergh, aunque más agradable a la vista, es una verdadera llamada a legitimar e incluso a animar al sexo masculino a vulnerar sexualmente al sexo femenino, y esto realmente me parece nauseabundo.

REFLEXIONES FINALES: SOBRE LO NAUSEABUNDO Y LA NECESIDAD DE UNA ESTÉTICA EXISTENCIALISTA

Lo más aburrido del mal es que a uno lo acostumbra.
(Jean-Paul SARTRE)

Jean-Paul Sartre fue uno de los primeros en postular la innegable relación entre arte y existencia, ya que según su estética existencialista la representación artística han de ser objeto y canal para la *iluminación de la existencia* a través del despertar de la consciencia con respecto a la vivencia irracional del individuo –algo así como volvernos inteligentes emocionalmente con respecto a nosotros, los otros y el mundo y plasmar estos nuevos conocimientos a través de diversas formas estéticas–.

En este sentido, lo que me gustaría rescatar de la filosofía existencialista y hacerlo parte de una crítica de arte con perspectiva de género es el énfasis que Sartre pone en la misión de despertar a una masa acrítica y embobada, que como becerros promulgan que «no hay que luchar contra los poderes establecidos, no hay que luchar contra la fuerza, no hay que pretender salir de la propia condición [...] gente que repite que es humano cada vez que se le muestra un acto más o menos repugnante¹⁹».

Por ello, siguiendo a Sartre y haciendo de su ética existencialista una herramienta de evaluación estética para desenmascarar lo nauseabundo del arte, considero que una estética realmente crítica debiera seguir los siguientes principios:

1. Hacer vertebral la responsabilidad del artista y del crítico de arte con respecto a sus actos creativos y discursivos en materia de género, ya que lo que se comunica a nivel verbal o no verbal no se refiere solo a sí mismos o solo a un objeto, sino a toda la humanidad, ya que al elegir crear o decir tal o cual cosa sobre los géneros se establece una ideología o valor a través de esta, se elige el mundo y la relación de los géneros que se desea construir para sí y para los demás.

¹⁹ SARTRE, J.-P., *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2000, p. 2.

2. Tener muy presente que *los cobardes/las cobardes son los/las que se cobijan bajo las normas* y que por ende, el/la Artista o el Crítico/a con mayúscula deben atreverse a desafiar lo normativo si realmente su objetivo principal es crear y reflexionar en el sentido amplio y no solo con el nauseabundo objetivo de agradar y/o vender.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*, Valencia, Nerea, 2004.
- AUMONT, Jacques, *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 1998.
- BEAUVOIR, Simone de, *El Segundo Sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2008.
- DOR, Joel, *Introducción a la lectura de Lacan*, Buenos Aires, Gedisa Editorial, 2004.
- GOLEMAN, Daniel, *Emotional Intelligence*, New York, Bantam Books, 1995.
- HESSE, Hermann, *Demian*, México DF, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- IVELIC K., Radoslav, *Fundamentos para la comprensión de las artes*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, México DF, Porrúa, 1978.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MILLET, Kate, *Política sexual*, Valencia, Cátedra, 1969.
- MOSCOVICI, Serge, *Social Representations: Explorations in Social Psychology*, Cambridge, Polity Press, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2000.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, «La ficción como conocimiento, subjetividad y texto; de Duchamp a Feyerabend», *PSIKEBA. Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, 1, 2006.

SOBRE LA NOCIÓN DE ESTRATEGIA ESTÉTICA. OTRA MANERA DE ABORDAR EL ESTUDIO DEL GUSTO

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Me interesa la «estrategia estética» que los artistas plantean, sea conscientemente o de manera inconsciente, para posicionarse en su entorno. Ello me lleva a estudiar la cuestión de la recepción, sea positiva o negativa, y a interesarme, por ejemplo, por los fracasos de recepción de artistas como Bram van Velde y Wols¹.

A lo largo de estas páginas se intentará poner a prueba la noción de «estrategia estética» y su funcionamiento en la obra de Serge Guilbaut, desde la convicción de que no parece que pueda reducirse a un problema de recepción (aunque su estudio, el de la recepción, pueda servir en ocasiones para desvelar las estrategias estéticas de los artistas, pero aquí me interesa sobre todo cómo la noción de estrategia estética subraya el papel activo de los artistas y de las obras). La noción aparece de modo difuso en la mayoría de sus trabajos, especialmente en el más conocido, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, que marca el escenario y los problemas en los que se ha desarrollado la mayor parte de la obra de Guilbaut; un libro denostado (por Dore Asthon, Irving Sandler, Francisco Calvo), aplaudido (por Tom Crow) y cuyas hipótesis se han venido confirmando con el tiempo². Guilbaut ha dedicado algunos trabajos específicos a desgranar la noción de estrategia estética en artistas como Tàpies y José Guerrero³; en estos trabajos, los conceptos de éxito y fracaso se analizan en términos sociales, pero también resultan ser instrumentos de interpretación y de constatación de la presencia de fenómenos de larga duración, como la per-

¹ GUASCH, A. M., «Entrevista a Serge Guilbaut, historiador del arte. El Guggenheim funciona según el sistema "fase food"», *La Vanguardia*, 14 de septiembre de 2001, reproducida en *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, CENDEAC, 2006, p. 62.

² Por ejemplo en SAUNDER, F. S., *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2001 (1999).

³ Me refiero a GUILBAUT, S., «Materia de reflexión. Los muros de Antoni Tàpies (1950-1960)» (1992), *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, Cuernavaca, Curare, 1995, que tiene una continuidad en «Cuerpos delicuescentes con párpados: conjurar la vida cotidiana en la década de los ochenta» (1998), *Los espejismos de la imagen en las lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal, 2009, y por fin «La génesis de Guerrero: redefiniendo y depurando la energía en Nueva York (1950-1965)», ROMERO, Y., *José Guerrero. Catálogo razonado*, Granada, Telefónica - Centro Guerrero, 2007.

vivencia del surrealismo en la obra más reciente de Tàpies⁴. Los trabajos de Guilbaut, siempre poliédricos, pueden situarse en la órbita de búsqueda de las bases sociales del gusto que formuló, con gran éxito, Pierre Bourdieu.

Puede que la noción de estrategia estética represente una manera de «incorporar lo negativo a la historia»⁵, una idea que procede de George Duby y que remite, por eso, al universo tupido y referencial de la Escuela de *Annales* y su conocido énfasis en el estudio de la cultura material como en la importancia de los procesos de larga duración; pese a todo, Guilbaut reclama para sus métodos un origen más plural:

Nuestro trabajo se alimentaba de Foucault, de Bataille, de Debord. La historia del arte que hacíamos quería desmitificar todas las otras historias. Era una historia de frontera que quería poner en cuestión los principios, los mitos. Sin duda, un empeño ímprobo y desafiante⁶.

Es toda una afirmación de vigencia de la historia social del arte a la que, sin duda, deberíamos adscribir a Guilbaut, en cuya obra queda muy clara la complejidad de aspectos como las políticas artísticas, que forman parte del territorio artístico, que, a su vez, necesita ser pensado como un mapa en el que puede evaluarse la situación, y la posición, del artista y el marco de toma del conjunto de decisiones que, como dice Albert Boime, presupone la construcción de una obra de arte⁷. Un mapa en el que nada debería quedar a salvo de la disección del historiador; «hoy día se ha vuelto una banalidad decir que el poder está en todas partes, que penetra incluso nuestras actitudes corporales e incluso nuestros lenguajes. El poder está en todas partes... pero si escuchamos a la mayoría de los historiadores del arte y a su público, no está en el arte mismo. Y esto es así porque los historiadores del arte siempre han tenido un lugar privilegiado en la cadena cultural»⁸; parece que sigue siendo clave preguntarse por el lugar que ocupa el autor en el proceso de producción, tanto como en 1934, cuando lo proponía Walter Benjamin⁹.

⁴ GUILBAUT, S., «Cuerpos delicuescentes ...», *op. cit.*

⁵ GUILBAUT, S., *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1983, p. 19.

⁶ GUASCH, A. M., *op. cit.*, p. 60.

⁷ BOIME, A., *Historia social del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1994 (1987).

⁸ GUILBAUT, S., «La historia del arte después del revisionismo: pobreza y esperanzas» (1985), *Los espejismos de la imagen...*, *op. cit.*

⁹ BENJAMÍN, W., «El autor como productor» (1934), *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*, Madrid, Taurus, 1975. También en WALLIS, B. (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001; publicado en 1984 y reeditado en 1996 por el *New Museum of Contemporary Art*, de Nueva York, la inclusión del texto de Benjamin da idea de su fortuna en Estados Unidos desde los años sesenta y, por tanto, de su relevancia en la conformación de una nueva historia social del arte.

CARTOGRAFIAR EL TERRITORIO DE LAS ARTES

Aunque el mapa no sea el territorio, importa mucho conocer la situación del artista, según enseña Timothy Clark¹⁰, pero esa ubicación solo puede señalarse con respecto a algo y no tiene por qué ser fija, se puede entrar y salir de los ámbitos, siempre difusos, de las vanguardias, por ejemplo; por eso aquí podríamos hablar, con Rudolf Arnheim, de poder del centro, que ha tenido siempre una importancia capital en la representación del territorio artístico; en el siglo XIX fue el *juste milieu*, que era, en realidad, un término político, Luis Felipe (azote, en el sentido más liberal del término, de algunas obras de vanguardia) quiso situarse «en un *juste milieu* tan distante de los excesos del poder popular como de los abusos del poder real»¹¹; algunos viejos historiadores como León Rosenthal lo utilizaron como criterio (abierto) de clasificación artística; si algunos pintores, como Thomas Couture o Paul Delaroche, se sitúan en el *juste milieu*, es fundamental saber dónde se sitúan otros creadores con respecto a estos dos, así que el *juste milieu* se convierte en una coordenada sin dejar de ser un término de sentido político, una coordenada referencial. Con frecuencia es el lugar donde quieren estar aquellos que gestionan las políticas artísticas, por ejemplo, Alfredo Sánchez Bella, responsable último, en 1951, de la organización de la polémica Bienal Hispanoamericana de Arte, se situaba en una suerte de *juste milieu*; «se nos ha tildado a los organizadores de academicistas o de vanguardistas, de defender o propugnar tendencias o gustos estéticos de tal o cual condición. La verdad clara podrán observarla todos»¹².

El arte no está al margen, mantiene siempre un pulso con el entorno, por eso *Alborada*, de Picasso, puede simbolizar la Francia liberada, los rehenes de Fautrier se presentan como refugio frente a las fotografías escandalosas, escalofriantes, impúdicas de Lee Miller sobre el holocausto, del que Picasso, de nuevo y afianzada su condición de resistente, ofrece otra dimensión, más discursiva y analítica, en el *Osario*. Unos años más tarde, Jean Deswasne, pintor comunista (recuérdese la precisión de Louis Aragon a Roger Garaudy, «el partido comunista tiene una estética y se llama realismo»), pinta un gran cuadro de factura geométrica, que titula *Homenaje a Marat*; su alusión al revolucionario lo hace incuestionable, igual que *Las distracciones*, otro homenaje a David de Fernand Léger, o *Los constructores*, un cuadro que se distancia del realismo, que Fougeron, por su parte, administra con sabiduría. Son posiciones estratégicas que pueden ayudarnos a explicar las relaciones del artista con el contexto. Las situaciones paradójicas son de gran utilidad

¹⁰ CLARK, T. J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1973)

¹¹ Citado en ROSEN, C. y ZERNER H., *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Madrid, Hermann Blume, 1988, p. 116.

¹² SÁNCHEZ BELLA, A., «El alcance de la exposición», *ABC*, Madrid, 14 de octubre de 1951, p. 14.

para aprender que el sistema de las artes es fundamentalmente dinámico, y nada escapa a ese movimiento.

Por ejemplo, en el proceso de desplazamiento de la idea de arte moderno de París a Nueva York tiene un papel de la mayor relevancia la creación apresurada de un sistema museológico público que, desde 1948, se convierte en garante del arte contemporáneo; sin él, difícilmente podría explicarse la presencia de diferentes canales de distribución privada de las obras de arte y, en definitiva, el triunfo de la pintura americana, que es un proceso complejo que no se desarrolló al margen de la mercadotecnia¹³, pero los dos procesos son, en realidad, uno solo.

Si en 1949, Truman escenificaba su hostilidad al arte contemporáneo, «si esto es arte –decía– yo soy un hotentote», en 1954 Eisenhower haría justamente lo contrario, garantizando solemnemente «la libertad de las artes, que es una libertad elemental y uno de los pilares de la libertad en nuestra tierra»¹⁴. Otro referente en el trabajo de Guilbaut es el artículo escrito en 1948 por Arthur M. Schlesinger, jr., pensador liberal de referencia, sobre la necesidad de creación de un centro vital¹⁵. Las tres intervenciones pueden desvelar lo que Foucault el «orden del discurso»; las tres nos ayudan a entender la génesis, extraordinariamente difícil, de un texto escrito en 1950, firmado por los directores del Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, el MoMA y el Museo Whitney: «rechazamos la suposición de que el arte que es estéticamente una innovación haya de ser social y políticamente subversivo, y por tanto antinorteamericano»¹⁶, que marca una radical y definitiva separación entre el arte y la política sin la que el modelo norteamericano no habría sido viable, ni exportable, coincidirá con el final del proceso de lo que Guilbaut ha denominado «desmarxización» de la *intelligentsia*, pero en las formulaciones de los tres museos americanos (de sus directores) y en esta coyuntura lo que importa no es si los artistas son o no políticos, sino, antes que nada, la afirmación inquietante de que el arte no lo es.

Los artistas tomarán sus posiciones individuales en el contexto, con mayor o menor fortuna.

¹³ GUILBAUT, S., «La mercadotecnia de la expresividad en el Nueva York de los años cincuenta» (1992), *Sobre la desaparición...*, *op. cit.*

¹⁴ GUILBAUT, S., «Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial», *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes trasatlántica. 1946-1956* (Catálogo exposición), Barcelona, MACBA, 2007, p. 60.

¹⁵ SCHLESSINGER jr., A., «Not Left, no Right, but a Vital Center», *New York Times Magazine*, 4 de abril de 1948; hay una versión castellana en GUILBAUT, Serge (ed.), *Bajo la bomba...*, *op. cit.*

¹⁶ GUILBAUT, S. (ed.), *Bajo la bomba...*, *op. cit.*, p. 445; para un estudio de la génesis del texto, *vid.* GUILBAUT, Serge, «La aterradora libertad del pincel: el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston y el arte moderno», *Sobre la desaparición...*, *op. cit.*

¿ESTRATEGIAS FALLIDAS? TÀPIES Y GUERRERO

En 1950, en París, Antoni Tàpies descubrirá que el surrealismo que viene practicando (todavía lo eran los cuadros que expuso en 1951 en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, los que, al parecer, hicieron reír al general Franco) está fuera de los debates y de los circuitos (otros artistas afines al surrealismo, como Saura o Cuixart, tuvieron en Francia una decepción semejante). En ese momento, el pintor catalán pasará del autorretrato al muro (que es otro modo de autorrepresentación) y de las superficies más o menos pulidas a lo matérico que es, como bien se sabe, una verdadera seña de identidad en su obra.

El muro, dice Guilbaut, es un lugar común desde los años treinta¹⁷; está en la pintura de Diego Rivera, Lèger, Picasso, Pollock, Dubuffet, Brassäi, pero, salvo en el caso del artista mexicano, el muro se disocia cuidadosamente de los modos tradicionales de realismo, aunque comporte una visión de la realidad, un modo de comunicación. Pero el muro se disocia también de la abstracción de anteguerra, aúna textura y representación y, como se demostrará desde 1955, singularizará las obras de Tàpies, que «no poseen representaciones imitativas [...] ni contrastan colores o diseños [...] si poseen color, este es sordo, brota como a pesar suyo [...] lo positivo [...] consiste esencial y casi privativamente en el “valor exaltado de la calidad material”, es decir, de la textura»¹⁸. Son palabras de Juan Eduardo Cirlot en un texto de 1955 en el que el escritor pretende enfrentar las pinturas de Tàpies, en la III Bienal Hispanoamericana con las obras norteamericanas expuestas en el palacio de la Virreina, en una exposición comisariada por René de Hannoncourt titulada *El arte moderno en Estados Unidos. Selección de las colecciones del Museum of Modern Art*. Este texto de Cirlot y otro sobre los pintores abstractos en la Bienal del mismo año¹⁹ serían de gran utilidad a la hora de calibrar el orden del discurso en la España de la época.

París, dice Guilbaut, es, en 1950, «una capital agazapada, dudosa de su porvenir y agitada por un intenso debate intelectual»²⁰, en la que España y especialmente Cataluña, representan en muchos sectores el mito de la resistencia, Albert Camus, al que Guilbaut cita con alguna frecuencia, es un ejemplo elo-

¹⁷ GUILBAUT, S., «Materia de reflexión...», *op. cit.*

¹⁸ CIRLOT, J. E., «Significación de las pinturas de Tàpies», *Destino*, 949, 15 de octubre de 1955.

¹⁹ CIRLOT, J. E., «Los pintores abstractos en la III Bienal», *Goya*, 8, 1955. Hemos puesto en relación los dispositivos críticos de este texto con los que pueden encontrarse en el muy conocido de Clement Greenberg, «Pintura tipo norteamericano»; *vid.* DÍAZ SÁNCHEZ, J., «Al calor de la guerra fría. Opciones del arte español en la posguerra europea», GUILBAUT, Serge (ed.), *Bajo la bomba...*, *op. cit.*

²⁰ GUILBAUT, S., «Materia de reflexión...», *op. cit.*

cuenta²¹. Este escenario artístico en el que Tàpies tomará algunas decisiones estéticas, está marcado por el debate entre figuración (vale decir realismo) y abstracción (no olvidemos, porque Guilbaut no lo hace, a Picasso, con una noción de arte comprometido que no parece alineada ni alineable) pero también por la presencia de un grupo de artistas y críticos que no desean encuadrarse en ninguno de estos dos frentes; ni en una figuración que señala directamente a la propaganda ni en una abstracción que corre el riesgo de caer en lo decorativo.

En términos más concretos, el escenario podría venir marcado por los textos de Charles Estienne y Michel Tapié; del primero, «¿Es el arte abstracto un academicismo?», 1950, «Una revolución, el tachismo», 1954. Si el primer artículo desgranaba los peligros que el academicismo suponía para la abstracción, el segundo, presentaba el tachismo como una (tercera) vía entre «la dimensión social y la geometría decorativa», una suerte de «grado cero de la escritura plástica, el grado cero del nacimiento de la obra»²², una pintura que mantiene, también, una distancia con el surrealismo que, desde 1953, se ha empeñado en poner en circulación la galería À l'Étoile Scellée. No está de más recordar que en 1955, en España, Juan Eduardo Cirlot definirá el tachismo (en el que encuadra a Tàpies) como «el momento de convergencia de la pintura abstracta y del surrealismo»²³ y, por tanto, un principio, una nueva vía.

De Michel Tapié, inventor de la categoría arte «otro», que fue ciertamente útil a la crítica española, Guilbaut subraya un texto titulado «Vehemencias confrontadas»²⁴; ahí se afirma la importancia de las individualidades; «solo esos conquistadores que son algunas individualidades excepcionales que producen lo esencial de su época, la abordan y encuentran en ella esa completa libertad a su altura»²⁵ y la necesidad de partir de cero, «es necesario (como dejó dicho *Dadá*) empezar por considerar inútiles todas las historias estéticas, y rechazar de una vez por todas todo aquello que no es esencialmente visual»²⁶; con todo, como explica Guilbaut, Tapié se desmarcaba de la corriente parisina que preconizaba la conciencia política del artista; dejar en segundo plano esa conciencia, por detrás de la necesidad de la aventura total del artista y lejos del freno ideológico podía ser muy útil en la España de posguerra.

²¹ A título de ejemplo, entre muchos posibles y puede que más conocidos, citaré de CAMUS, A., «¿Por qué España?», *Combat*, diciembre de 1948, reproducido en CAMUS, A., *Moral y política*, Buenos Aires, Losada, 1978.

²² ESTIENNE, C., «Una evolución, el tachismo», *Combat*, 4, marzo de 1954, reproducido en GUILBAUT, S. (ed.), *Bajo la bomba...*, *op. cit.*

²³ CIRLOT, J. E., «Significación de las pinturas de Tàpies», *op. cit.* *Vid.* también la voz «Tachismo» en CIRLOT, J. E., *Diccionario de los ismos*, Madrid, Siruela, 2006 (1949), la voz se incorporó al diccionario en la edición de 1956, y en ella se menciona a Tàpies como posible modelo.

²⁴ TAPIÉ, M., «Vehemencias confrontadas» (1951), reproducido en GUILBAUT, S. (ed.), *Bajo la bomba...*, *op. cit.*

²⁵ *Ibidem*, p. 540.

²⁶ *Ibidem*, p. 544.

A este escenario textual (los textos parecen marcar simbólicamente el territorio artístico en los trabajos de Guilbaut) ha de añadirse la pintura de Fautrier y Dubuffet; ambos responden de modo abstracto, pero no decorativo, sino de manera discursiva y simbólica, a las cuestiones artísticas planteadas en la posguerra. En este contexto ideó Tàpies sus materias, homologables, pero singulares, como explica Cirlot.

La estrategia estética de Tàpies podría deducirse de un texto que el artista leyó, en el verano de 1955 en Santander, en la Universidad Menéndez Pelayo²⁷; ahí se habla muy poco, y no del todo bien, de su estancia en París, se hace un canto a la individualidad artística, a la formación autodidacta, pero también a la idea de que el arte es una reelaboración de la realidad, el artista ve la realidad como el escritor, como el filósofo y la rehace, y al fin, el arte nos ayuda a entender nuestro tiempo; se menciona, bastante, a Miró, Kandinsky y Klee y también a *Dau al Set*, aunque se descarte lo grupal sobre la individualidad, no deberíamos olvidar la apuesta por la alta cultura; «mi punto de vista es, pues, contrario a la opinión de que es necesario descender al pueblo [...] a mí me hace el efecto de que es el pueblo quien debe subir a nosotros, y que lo importante es darle los medios para que pueda realizar esa ascensión»²⁸.

José Guerrero no partió del surrealismo; en 1950 estaba en Nueva York, tras contraer matrimonio con Roxanne Pollock, que era periodista de *Life*. Su paso por París no incluye, a diferencia de Tàpies, a Picasso; en realidad toma partido por Matisse, Guilbaut menciona encuentros con Pignon o Bores en París, y una estrategia matérica fallida en Nueva York, con unos cuadros que son como proyectos murales, que parecieron excesivamente atrevidos a algunos críticos y que, al parecer, Guerrero abandonó tras una conversación con Rothko en la que este manifestó que le interesaba poco cooperar con los arquitectos, que lo importante eran los cuadros. Con todo, una estrategia muralista en el Nueva York de los años cincuenta no parece disparatada, y fue la primera alternativa de Guerrero a la pintura europea, antes de hacer una pintura en la que lo importante, como siempre en Guerrero, fue el color; situarse entre la *action painting* y el campo de color no le proporcionó el éxito completo en Nueva York (aunque en ocasiones no estuvo lejos de conseguirlo), pero supuso una importante credencial para su fortuna posterior en España.

CODA

El término estrategia estética es útil en la formulación de la historia social, sobre todo porque describe unas relaciones flexibles, plurales y activas entre los artistas y su entorno, sirve para comprobar que nada es estático en el sistema del arte, ni siquiera el gusto, y que, como enseña Mieke Bal, en el ámbito de las humanidades, la mayoría de los conceptos son viajeros.

²⁷ TAPIES, A., «La otra pintura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 70, 1955.

²⁸ *Ibidem*.

LA NECESIDAD DE REPRESENTAR LO VERDADERO: EL REALISMO BÉLICO EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

INÉS ESCUDERO GRUBER
Universidad de Zaragoza

En tiempos de guerra la necesidad de sobrevivir es más fuerte y apremiante que ninguna otra. Las artes plásticas creadas durante estos trágicos períodos también reflejan esta necesidad. Durante la Guerra Civil española el grueso de la producción artística se centró en representar las consecuencias que la dramática situación de conflicto causaba sobre las personas, retratando, por un lado, a la población civil, y, por otro, a los combatientes.

Podría pensarse que durante la Guerra Civil no hubo cabida para el gusto, no hubo tiempo para pararse a pensar en las modas ni en las tendencias. Pero la necesidad de representar las situaciones vividas como resultado de la trágica situación de conflicto fue también una tendencia o una moda, una solución impuesta por el crucial momento en la que las cuestiones estéticas, aunque contempladas desde un segundo plano, siguieron estando presentes mientras que el horror se convertía en el protagonista absoluto de la expresión artística de la guerra.

Con esta comunicación queremos demostrar, a través del análisis de la tendencia del realismo bélico surgida durante la Guerra Civil española, que también en tiempos de guerra hubo sitio para la creatividad y el arte de calidad. Haremos especial hincapié en las representaciones de sus protagonistas pues, al fin y al cabo, fueron ellos quienes vivieron esa tragedia y sufrieron sus consecuencias.

LA NECESIDAD DE REPRESENTAR LO VERDADERO

Tras la crisis en el gobierno republicano provocada por el triunfo de las derechas en las elecciones de 1933, el realismo crítico surgió en el panorama artístico español y acabó consolidándose como una tendencia protagonista de la época conocida como Bienio Negro. El realismo bélico nacido con el estallido de la Guerra Civil fue heredero directo de ese realismo crítico que empleó un lenguaje realista y comprometido y que se presentó como el más adecuado para hacer frente a los tiempos de guerra y dar forma a una nueva expresión

artística. El movimiento político que había tenido lugar durante la II República y el apoyo artístico que muchos intelectuales le brindaron fue un valioso antecedente que los dirigentes republicanos supieron aprovechar para iniciar una titánica labor de propaganda, cuyo principal objetivo era defender su legítimo gobierno frente a los militares rebeldes alzados contra el mismo.

En este contexto podemos definir el realismo bélico como la tendencia artística que pone de manifiesto la dramática situación vivida en España durante la Guerra Civil de 1936 a 1939, denunciando las causas que la provocaron, defendiendo el legítimo gobierno republicano y mostrando las consecuencias desoladoras que afectaron a la sociedad.

La característica fundamental del realismo bélico es su naturaleza crítica, propia del realismo. No nos referimos aquí al movimiento decimonónico de Courbet o Millet, sino a esa otra «actitud o tendencia estética que intenta reproducir fielmente la realidad. [...] [Y] añade a la intención reproductiva una relación dialéctica y un juicio del artista sobre la realidad interpretada»¹. No hablamos pues de una tendencia basada en la figuración estricta, sino de una realidad entendida desde la circunstancia social de cada uno y representada en base a esa circunstancia. De este modo, el realismo bélico refleja la realidad de la Guerra Civil, y lo hace de una manera más o menos poética, más o menos figurativa, más o menos acertada, pero siempre comprometida y por lo tanto realista.

La urgencia de representar lo que estaba acaeciendo en España, aunque fuese horrible y desgarrador –o precisamente por ello– primaba por encima de todo. Pero no bastaba con contar la verdad de lo sucedido, era imprescindible asegurarse de que el mensaje se difundiera por todos los sectores de la población –porque toda la ayuda era poca–, así como por los países vecinos, que también se veían amenazados en esos momentos por el fascismo.

Por parte del gobierno republicano se llevó a cabo un gran trabajo de agitación que puso en marcha a través de varios mecanismos, entre los que se encontraba el empleo de las artes plásticas como herramienta propagandística. Así, los dirigentes promovieron algunas actuaciones como la celebración de exposiciones de distintas disciplinas artísticas que tomaban la guerra como eje principal, entre las que destacaron en general las dedicadas al cartel, la célebre muestra que acogió el pabellón republicano que representó a España en la Exposición Internacional celebrada en París en 1937 y la I Exposición Trimestral de Artes Plásticas acogida por el Casal de la Cultura de Barcelona en agosto de 1938. Esta última fue el resultado del Concurso de Pintura, Escultura y Dibujo convocado casi un año antes por la Dirección General de Bellas Artes, encabe-

¹ BORRÁS, G. y FATÁS, G., *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 276.

zada por Josep Renau, para «recoger la exaltación plástica que motiva la gesta heroica del pueblo español»².

No solo el gobierno realizó esta labor propagandística, también otras agrupaciones contribuyeron a la gran movilización. Organismos como los sindicatos políticos o las asociaciones de intelectuales entre las que citaremos el Altavoz del Frente, la Alianza de Intelectuales Antifascistas o Cultura Popular, se volcaron en la lucha contra el fascismo y participaron en todo tipo de actos en los que estaban involucrados carteles diseñados por artistas, dibujos que se publicarían en revistas de contenido político y de actualidad, esculturas monumentales en honor a las víctimas y a los héroes de la guerra..., todo ello con el objeto de alentar a los combatientes y a los ciudadanos en una lucha sin tregua.

La mayoría de los artistas estaban implicados en alguna de estas asociaciones y ponían sus creaciones al servicio de las mismas. Testimonios como el brindado por el aragonés Santiago Pelegrín a un cronista que le preguntaba por su trabajo en la sección de Artes Plásticas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas confirman la presencia de importantes nombres:

¿Proyectos? –contestaba el artista– Muchos. Aparte este trabajo amplio para guarderías, frentes de combate e instituciones diversas, que nos absorbe casi todas las horas en un trabajo sin pausa, preparamos la Exposición del 5.º Regimiento, que están organizando Gabriel [García] Maroto, Ferrán [Ferrant], Souto, Molina, Luna y Prieto. Allí irán muchos dibujos nuestros, además de aquellos carteles que se considere necesario incorporar a la Exposición³.

En ocasiones la libertad creadora de los artífices quedaba evidentemente supeditada a esta faceta propagandística y comprometida, en la que también ejerció una importante influencia el peso del realismo soviético que venía difundándose por doquier en todo tipo de publicaciones y carteles. Por ese motivo la calidad de la obra no llegaba siempre a ser suficiente, e incluso la efectividad en la transmisión del mensaje se veía afectada. A esta situación se sumaba la confusión que entre los artistas producía el concepto de realismo, algo comprensible dada la dificultad para distinguir entre la actitud y el movimiento plástico del siglo XIX, una complejidad esta que aún hoy suscita dudas⁴. La producción de obras de dudosa calidad provocaría el intenso debate prota-

² Así rezaban las bases del concurso, publicadas en *Gaceta*, el 6 de septiembre de 1937, tras la Orden Ministerial de 30 de agosto. Tomado de ÁLVAREZ LOPERA, J., «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 3, 5, 1990, p. 151.

³ Fragmento de la crónica realizada por Antonio Otero: «Madrid, erizado de gritos de color. El Taller de Artes Plásticas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas», publicada en *Mundo Gráfico*, 7 de octubre de 1936, y tomado de CABAÑAS BRAVO, M., *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 64.

gonizado por Ramón Gaya y Josep Renau en *Hora de España*⁵, además de la pronunciación de algunas conferencias, como la de David Alfaro Siqueiros leída en febrero de 1937 en la Universidad de Valencia, cuyo título decía «El arte como herramienta de lucha», y la publicación de textos que analizaban la función social del arte, siendo el del propio Renau el más importante: *Función social del cartel*⁶, en el que analiza las diferencias entre el cartel comercial y el cartel político nacido en la Revolución Rusa y exportado a Europa para apoyar acciones sociales, y no comerciales.

Sin poder profundizar en el tema del debate debido a lo limitado de estas páginas, consideramos imprescindible mencionar la interesante Ponencia Colectiva leída por Arturo Serrano Plaja en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en Valencia en julio de 1937. El texto constituyó toda una oda al obligado compromiso común que la Revolución española había impuesto a todos los hombres, y un documento fundamental para comprender el realismo bélico. Los firmantes de la Ponencia Colectiva preconizaban un arte comprometido lejano al realismo socialista, es decir, a la propaganda construida a base de símbolos y no de realidades. Opinaban que el arte de propaganda era sin duda necesario, un medio para alcanzar el fin pero no un fin en sí mismo. Los intelectuales que firmaron la Ponencia, si bien provenían de distintos ámbitos y practicaban estilos diversos como bien queda aclarado en su propia disertación, querían un arte revolucionario en su necesaria función social pero del que, al mismo tiempo, pudieran sentirse orgullosos como artistas.

A pesar de la polémica que tuvo lugar en aquellos años y de la abundancia de obras de dudosa calidad, también hubo algunas piezas –no pocas– que destacan por su sentido crítico pero también por su calidad técnica, su estética vanguardista o su brutal y al mismo tiempo real dramatismo, puesto que ahora y siempre lo verdadero y lo real superan la ficción.

FORMAS DE REPRESENTAR LO VERDADERO

El realismo bélico no responde a un estilo artístico concreto sino que tuvo diversas formas de representar lo verdadero, nutriéndose de una hibridez estilís-

⁴ Estas confusiones a menudo tenían su origen en el error de algunos críticos que ponían en relación el realismo militante con el arte academicista, equivocados también ellos precisamente por la tendencia decimonónica del realismo.

⁵ La polémica se extendió a lo largo de tres cartas que aparecieron publicadas en la revista valenciana *Hora de España*: Ramón Gaya, «Carta de un pintor a un cartelista», n.º 1, enero de 1937; Josep Renau, «Contestación a Ramón Gaya», n.º 2, febrero de 1937, y Ramón Gaya «Contestación a Josep Renau», n.º 3, marzo de 1937.

⁶ RENAÚ, J., *Función social del cartel* (1937), Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.

tica que, sin duda, le convierte en una tendencia destacada dentro de la historia del arte contemporáneo español, enriqueciéndola y llenándola de matices.

La razón de la amplia variedad de lenguajes que conviven en el realismo bélico bajo su constante sentido crítico debemos buscarla en los artistas que dieron vida a las obras. Gran parte de los que trabajaron durante los años de la contienda bélica habían participado activamente en la renovación formal de las artes plásticas, manifestando abiertamente su deseo de que se produjese el necesario cambio que demandaban las caducas estructuras artísticas de nuestro país, en la década de los años veinte. El descontento generalizado entre grupos de artistas y otros intelectuales impulsó la aparición del *arte nuevo* y de la vanguardia española, caracterizados precisamente por la diversidad de *ismos* que desfilaron por aquellos años.

Cubismo (a la española, es decir, suavizado o atemperado, como fue toda la vanguardia en nuestro país⁷), surrealismo (también a la española por el importante papel desempeñado por la Escuela de Vallecas y otros surrealistas, como los de Zaragoza) o expresionismo (derivado de la germana Nueva Objetividad) son algunos de ellos. Pero es conveniente destacar la importancia que alcanzaron en el panorama artístico de los años veinte y treinta los realismos de nuevo cuño, descendientes de los nuevos realismos modelados por una Europa devastada tras la Primera Guerra Mundial.

La Nueva Objetividad o *Neue Sachlichkeit*, compañera del delicado realismo mágico que el alemán Franz Roh teorizó en su ensayo de nombre similar⁸, se consolidaba en el viejo continente al mismo tiempo que en Italia lo hacía la pintura de los *Valori Plastici*, seguida después por la del grupo *Novecento*. Estos movimientos protagonistas del «retorno al orden» fueron recibidos en España como un *ismo* de lo más moderno, y además resultaron ideales para adaptarse a la vanguardia atemperada de nuestro país.

Todo este bagaje de los años anteriores al conflicto fue aprendido y asimilado por los jóvenes artistas y formó parte después del realismo bélico, aunque con un sentido totalmente distinto: el de crítica, denuncia y reacción que veíamos en el epígrafe anterior. Aquellos que comprendieron que el realismo crítico –y por lo tanto también el bélico– es una forma de expresión y supieron introducir elementos estilísticos propios de su trayectoria artística, enriquecieron notablemente el acervo del realismo bélico y concibieron grandes obras que hoy conforman lo mejor que la cultura de los años de la guerra nos ha legado.

⁷ Ana Vázquez de Parga se refiere a la vanguardia española como una *pintura atemperada* en el catálogo de la exposición donde ella fue la comisaria: *Istmos. Vanguardias españolas 1915-1936*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1998.

⁸ ROH, F., *Nachexpressionismus, Magischer Realismus, Probleme der neueren europäischen Malerei*, Leipzig, 1925, publicado en España dos años más tarde por la editorial Revista de Occidente bajo el título *Realismo mágico. Postexpresionismo*.

El realismo bélico, atendiendo a su cometido de arte comprometido que ha de dejarse oír, se manifestó de muy diversas maneras. La pintura, la escultura, el dibujo o el grabado optaron por distintas formas de representar lo verdadero, es decir, diversos estilos.

La pintura y el dibujo constituyen un buen ejemplo de cómo los artistas trataron de adaptar su propio bagaje artístico a la nueva figuración que imperaba en los años de la guerra de la mejor manera que pudieron. No todos lograron soluciones favorables; recordemos que una de las causas que afectaron a la calidad de las obras fue la confusión que suscitaba el realismo, y es que solo los que supieron entender que «el realismo, en muchas ocasiones, es más una actitud, un sentimiento, una voluntad de expresión de la realidad que una tendencia artística articulada en torno a determinadas características»⁹ fueron capaces de concebir un arte realista comprometido y personal, emocionado y emocionante.

Entre ellos es preciso nombrar a Horacio Ferrer, quien con su obra *Madrid, 1937*, más conocida como *Los aviones negros*, cautivó al público que acudía al pabellón español en la capital francesa. En palabras de Javier Pérez Segura, esta obra (y su compañera *Éxodo*) «hablan de huida, desarraigo y exilio en un lenguaje que sublima todas las lecciones artísticas aprendidas por Ferrer, a las que añade otras nuevas, como el realismo fotográfico o las decoraciones al fresco de los artistas italianos más jóvenes»¹⁰. La influencia de Italia a través del aspecto de fresco aprendido en el viaje que realizó el cordobés a este país, es también palpable en la estética de *Valori Plastici* y los realismos de nuevo cuño, que atraparon a Ferrer en su intensa quietud desde algunos años antes al inicio de la contienda.

Al estudiar las obras que acudieron al pabellón parisino con motivo del feliz hallazgo de muchas de ellas¹¹, Josefina Alix incluye a Ferrer en el grupo que denomina «realismo tradicional»¹². En efecto, es una obra compuesta por formas clásicas pero a la vez modernas por sus contornos bien definidos y redondeados. La precisión del dibujo, los colores encendidos como los de un mural

⁹ ALIX, J., *Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 76.

¹⁰ PÉREZ SEGURA, J., «Horacio Ferrer y la magia de los nuevos realismos» en BRIHUEGA, J., *Cuatro cordobeses en vanguardia: Botí, Ferrer, López Obrero, Rodríguez Luna*, Córdoba, Diputación de Córdoba y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2000, p. 121.

¹¹ En 1986 aparecieron en los almacenes del Palacio Nacional de Montjuic en Barcelona, sede del Museo Nacional de Arte de Cataluña, una gran cantidad de obras relacionadas con la muestra de París a las que se les había perdido la pista. Se celebraron dos exposiciones donde se mostraban estas piezas: la primera en Barcelona ese mismo año, la otra en Madrid al año siguiente, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, comisariada por Josefina Alix.

¹² ALIX, J., *Pabellón español...*, op. cit., p. 79.

mexicano y los gestos grandilocuentes de la población retratada individualmente con rasgos bien concretos, hacen de esta obra todo un ejemplo de efectismo, monumentalidad y belleza que supera lo anecdótico.

Además del «realismo tradicional» que encontramos en la pintura combativa magníficamente representado por Horacio Ferrer –aunque no solo por él, también Eduardo Vicente es un buen ejemplo– hallamos otros estilos. El expresionismo tuvo una clara presencia en varios de los lienzos pintados entonces, y contribuyó a dramatizar las imágenes a base de rasgos exagerados como los de los rostros de las figuras en *Bomba en Tetuán*, del aragonés Santiago Pelegrín. El artista se apartó de sus habituales composiciones robustas y perfectamente definidas que encajaban a la perfección en los realismos de nuevo cuño y las «ensució» para expresar la desazón de la guerra. También se perciben toques geometrizarantes, resquicios de su experiencia pasada con el cubismo, más evidentes en *Evacuación y defensa del norte*, una pintura menos afortunada por el tono épico y monumental que resta credibilidad a la escena.

Totalmente expresionista es la composición *El bombardeo*, de Enrique Climent, o *Fugitivos*, de Manuel Ángeles Ortiz. En ambas destaca el protagonismo de los contornos negros de aspecto casi xilográfico que recuerdan al primer expresionismo alemán de *Die Brücke*.

De un expresionismo más personal e intimista son los lienzos de Arturo Souto. El gallego había estudiado en Roma y supo reproducir el aspecto rugoso de los frescos en muchas de sus pinturas, desdibujando los contornos a base de manchas de color que confieren a sus composiciones una pesada y sucia tristeza. Souto, sucesor de su paisano Castelao en tanto que preocupado por la realidad social de los habitantes de su tierra, destacó en la pintura del realismo bélico con títulos como *Milicianos en un interior* o *Mendigos gallegos*.

Si hablamos de pintura del realismo bélico es obligado referirnos a Picasso y Miró. Aunque estos artistas jugaban en otra liga por muy diversos motivos (residían fuera de España, vivieron la vanguardia desde su nacimiento y fueron pioneros del cubismo y el surrealismo, respectivamente) también fueron artífices de obras creadas durante la guerra con el objetivo de protestar contra la injusta situación que atravesaban los españoles. Sobran las justificaciones, pero *Guernica*, *Sueño y mentira de Franco* de Picasso, así como el desaparecido mural *Payés catalán en rebeldía* o *Aidez l'Espagne* de Miró, son grandes hitos del realismo bélico –aunque con ello nos salgamos de la pintura propiamente dicha–.

En el ámbito de las artes plásticas, los dibujos y las estampas creados durante la guerra fueron con diferencia la mejor expresión del realismo bélico, convirtiéndose en «el único arte de guerra verdaderamente eficaz –el único vivo, también– que se estaba haciendo, se debía a dibujantes y grabadores»¹³. Dada

¹³ ÁLVAREZ LOPERA, J., «Arte para una guerra...», *op. cit.*, p. 154.

la urgencia que demandaba la guerra, el dibujo resultaba muy adecuado puesto que podía ser fácilmente reproducido en todo tipo de formatos. Así, los dibujos –y grabados– invadieron soportes de lo más variados, desde los tradicionalmente publicitarios, como los carteles, hasta los habitualmente empleados con fines políticos, como folletos, pasquines, banderines o aucas, sin olvidar los que desde la década de los veinte habían acogido las novedades de las artes plásticas propiamente dichas, como la prensa y las publicaciones especializadas.

El surrealismo fue un gran protagonista en este ámbito, y su mejor representante el cordobés Antonio Rodríguez Luna. También en las pinturas realizadas entonces por este artista hallamos rasgos surrealistas (*Bombardeo en Colmenar Viejo* y *Negro mensaje*), pero no alcanzan la calidad surrealista de sus dibujos. Magnífica es su serie *Emisarios del pasado*, compuesta por cuatro láminas: *El requeté*, *El falangista*, *Terrateniente andaluz* y *El tirano*; también sus *Dieciséis dibujos de guerra*, *Bombardeo en la Barceloneta* o *La guerra*, todas construidas desde el punto de vista de un universo plenamente surrealista que, curiosamente, las transforma en pesadillas nada fantásticas sino, al contrario, muy reales.

También surrealistas son las litografías de Francisco Mateos. Sus álbumes *¡Salamanca!* y *El sitio de Madrid* están colmados de líneas retorcidas, seres repugnantes, símbolos, alusiones y metáforas que se amontonan –literalmente– en el papel, produciendo una sensación de abigarramiento y estrés muy acentuada y acertada dado el marco histórico. Una sensación similar producen los dibujos de Francisca «Pitti» Bartolozzi en *Pesadillas infantiles*, cuyas líneas se acercan al estilo de Mateos.

Menos agobiantes son las estampas de Ramón Puyol de su *Serie de 10 grabados*, debido a su ordenada composición protagonizada por una única figura aislada y debido a la técnica, ya que el artista emplea un dibujo de formas curvas perfectamente definido y limpio, al que dota de gran volumen gracias al contraste entre blancos y negros¹⁴.

Otro dibujante, Gabriel García Narezo, se inclinó por una tendencia claramente pseudocubista en sus series dedicadas a la guerra, de las que se desprende un innegable sentido artístico. Mientras, Helios Gómez componía sus dibujos a base de formas planas multiplicadas y bien contrastadas gracias a la bicromía que sintetizaban la realidad como sólo el cubismo puede hacerlo, obteniendo soluciones muy atractivas.

Como hemos podido comprobar, las novedades vanguardistas de que se sirvió el realismo bélico se concentraron fundamentalmente en la pintura, los dibujos y los grabados. Los carteles, en cuyo estudio no nos hemos detenido

¹⁴ ALIX, J., *Pabellón español...*, op. cit., p. 75.

por haber sido ya realizado por otros¹⁵, recogieron las novedades de grandes artífices como Josep Renau, cuyo compromiso, dominio técnico y creatividad dieron vida a magníficas e insuperables obras¹⁶. Sin embargo, fue la escultura creada durante la guerra la peor parada de la producción del realismo bélico. Pocas veces se consiguieron crear ejemplos singulares donde el compromiso y la modernidad se aunasen para dar forma a piezas como *El pueblo tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto. Este gran monolito de cemento fue todo un estandarte de modernidad concebido a partir del peculiar lenguaje surrealista valleciano, y al mismo tiempo se transformó en el deseo de paz y libertad que el pueblo español ansiaba.

En una línea semejante, no por el lenguaje surrealista sino por haber sabido combinar la vanguardia con el compromiso, es obligado citar *La Montserrat* de Julio González, para la que el artista, en pleno desarrollo de sus experimentaciones con el espacio y el cubismo, se decidió por un lenguaje figurativo igualmente moderno, también con rasgos geometrizarantes. Así, la universal campesina de González se convirtió en una pieza «capaz de aunar el progresismo social y cultural»¹⁷.

Pero por lo general la escultura del realismo bélico fue víctima del realismo socialista de tipo soviético, un lenguaje de nulas aspiraciones vanguardistas que no supo incorporar novedades propias de la modernidad, a excepción de los ejemplos que ya hemos citado y de las esculturas de Picasso. Pero es cierto que algunos artistas de menor alcance que los anteriores fueron capaces de introducir ciertos rasgos vanguardistas –bastante suavizados–, que también habían aprendido en los años previos. Un claro ejemplo es el trabajo del almadenense Julián Lozano. En las formas de sus *Campesinos* se advierte la construcción maciza del cubismo que el artista trabajaba a comienzos de los años treinta.

También digna de mención es la obra de Ricardo Boix, *La bestia fascista*, por el empleo que hace de la metáfora visual, tan propia del surrealismo, escogiendo a un gorila de aspecto bobalicón y a la vez bestial para retratar al fascismo.

NARRACIONES DE LO VERDADERO

Historias de muerte, de supervivencia, de vida miserable (por pobreza pero también por vileza), de sufrimiento, de dolor, de pasión, de esperanza... Todas

¹⁵ Estudios como los siguientes: FONTSERÉ, C., *Carteles de la República y de la Guerra Civil*, Barcelona, Centre d'Estudis d'Història Contemporània de Catalunya - La Gaya Ciencia, 1978; GRIMAU, C., *El cartel republicano en la guerra civil*, Madrid, Cátedra, 1979; JULIÁN, I., *El cartel republicano en la guerra civil española*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993 o CARULLA, J. y CARULLA, A., *La guerra civil en 2000 carteles*, Barcelona, Postermil, 1996.

¹⁶ Vid. BRIHUEGA, J., *Renau (1907-1982): compromiso y cultura*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008.

¹⁷ ÁLVAREZ LOPERA, J., «Arte para una guerra...», *op. cit.*, p. 141.

las historias que cuenta el realismo bélico son verdaderas, porque se refieren a la realidad, a lo acontecido.

El realismo bélico se concentró en retratar a los testigos de lo que estaba sucediendo en España durante la Guerra Civil, con el principal objetivo de denunciar la injusticia a la que estaban siendo sometidos. Podemos discernir claramente tres tipos de protagonistas dentro del realismo bélico: las víctimas de la guerra, los combatientes y el enemigo fascista.

Las imágenes dedicadas al primer grupo son las más abundantes de la producción del realismo combativo y la mayoría se agrupan en torno a la pintura. Aquí se siente la fuerte influencia del realismo social más que en ningún otro grupo. La herencia de la preocupación por la sociedad desfavorecida, rescatada de los años previos al conflicto en los que Alfonso Rodríguez Castelao se alzaba como el artista realista por excelencia (acompañado por algunos de sus paisanos, como Carlos Maside y Arturo Souto, o los vascos Aurelio Arteta y Julián de Tellaheche, por citar algunos), caló hondo en tiempos de guerra, como no podía ser de otra manera. El carácter testimonial del realismo social fue absorbido por su sucesor bélico, que se afanó en captar instantes de alto contenido dramático.

Las víctimas fueron casi siempre encarnadas por mujeres y niños, los eternos afectados de los conflictos armados en general y también de nuestra Guerra Civil. En su mayoría eran representados en escenas de refugiados, evacuaciones y bombardeos, siendo estas últimas las más prolíficas.

Ya hemos citado antes la sobresaliente pintura de Ferrer, *Los aviones negros*, que sin duda constituye un espléndido ejemplo del retrato de mujeres y niños en pleno bombardeo. Además, en esta obra podemos distinguir las diferentes actitudes ante el ataque que manifiestan los protagonistas. Por un lado, la figura central, esa mujer con el pecho al descubierto en una clara alusión a su naturaleza femenina y a la Libertad –aunque también se pueda interpretar que las bombas le han sorprendido alimentando al bebé que lleva en brazos, lo que no impide seguir haciendo ese guiño–, adopta una actitud rebelde y beligerante evidente por su puño alzado –otro signo– y su gesto de cólera. También con el puño alzado aparece un pequeño niño ante el espanto de su madre, que trata de refugiarse del peligro como también hace la tercera mujer joven. Tras la figura central, una anciana se encoge en sí misma con la mirada triste y preocupada, pero con la serenidad de quien sabe que el fin está próximo.

Espanto (Bombardeo en Almería) de Ramón Gaya es una pintura protagonizada por mujeres agonizantes y desesperadas, y se centra, igual que la obra de Ferrer, en el momento crucial del lanzamiento de las bombas, así como también lo hace *Bombardeo de Colmenar Viejo* de Rodríguez Luna. Sin embargo, *Bomba en Tetuán* de Santiago Pelegrín opta por representar el momento des-



Fig. 1. Horacio Ferrer, *Los aviones negros*, 1937.

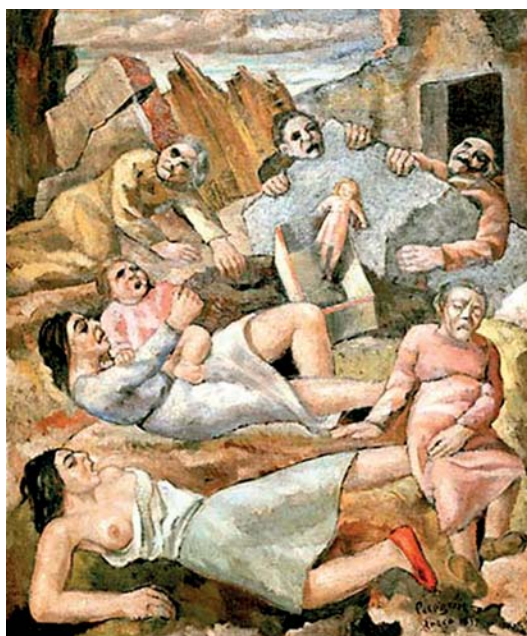


Fig. 2. Santiago Pelegrín, *Bomba en Tetuán*, 1937.

pués del ataque, en el que los cuerpos de las mujeres, los niños y también el de un anciano, yacen en el suelo y bajo los escombros, algunos gravemente heridos, otros ya sin vida. De nuevo aquí vemos el pecho de una mujer al descubierto.

Bombardeo de Climent y *Barrio bombardeado* de Eduardo Vicente son dos ejemplos de bombardeo visto desde un punto de vista nuevo: no se retrata a ninguna víctima, son las ruinas y los escombros los que testimonian con su silencio el horror presenciado, convirtiéndose también ellos en víctimas de guerra.

Aunque es la pintura la que más bombardeos sobre mujeres y niños retrata, el dibujo también se sumó a esta temática. Especialmente interesante es la obra de Miguel Prieto *Mujeres buyendo por las calles de una ciudad bombardeada*, donde la figura principal corre ausente sujetando en sus palmas dos pequeñas manos amputadas. Así como *¡Asesinos!* de Baltasar Lobo, de una gran fuerza expresiva. También lo es la ya mencionada *Bombardeo en la Barceloneta* de Rodríguez Luna, en la que, como si de un corte en sección se tratara, los espectadores del dibujo podemos ver en detalle los sesos saliendo de la cabeza de un niño o lo que queda del músculo maxilofacial de una mujer.

Y sin ser un bombardeo explícito, la imagen de una mujer fuerte y luchadora con su niño en brazos alcanza la universalidad a través de *La Montserrat* de González, de maestría incuestionable.

De las escenas de refugiados y evacuaciones emana una profunda pesadumbre potenciada por los encuadres excesivamente cerrados. Son momentos de resignación en los que los protagonistas, siempre mujeres y niños, desfilan desprotegidos ante los ataques inminentes. En este grupo encajaría *Éxodo* de Ferrer, ya comentada antes; *Huida*, uno de los sobrecogedores murales de Luis Quintanilla y también algunas esculturas como *Sin hogar*, un altorrelieve en piedra de J. Terencio que también se preocupó por lo social y *Refugiados*, de Jeroni Homs Guixá.

En ocasiones se quiso dotar a estas escenas de una cierta monumentalidad para ennoblecerlas, como en el caso de *Evacuación y defensa del norte* de Pelegrín, o del lienzo *Evacuación* de Helios Gómez. Este tipo de recursos no hizo sino proporcionar a estas obras un artificioso hieratismo en lugar de conferirles la solemnidad que perseguían. Mejor resultado obtuvo Servando del Pilar en *Evacuación*, donde la imagen de una mujer cargando con sus hijos resulta mucho más natural. O *Fugitivos* de Ángeles Ortiz, en la que una mujer de rostro desencajado protege a su bebé.

Destaca especialmente en esta temática la pintura de José Bardasano, *Evacuación*. El dibujante opta por una perspectiva más amplia que aporta frescura a la composición. A una considerable distancia vemos cómo un enorme tanque con soldados dirige el éxodo de los civiles: a la vista tan solo una decidida mujer con su hijo a cuestas marca el paso.



Fig. 3. Antonio Rodríguez Luna, *Víctimas de la aviación fascista*, 1937.

A todas estas imágenes de mujeres y niños, sufrientes de bombardeos y evacuaciones, hemos de sumar las numerosas composiciones del realismo bélico dedicadas a la muerte, en las que se muestran las consecuencias del impacto de los obuses o de la barbarie desatada sobre los civiles. Por citar solo un par, recordemos *Destrucción*, otro mural de Quintanilla o el *Dibujo de la Guerra 4*, de Souto, donde el cadáver de una mujer cuelga suspendido en el aire mientras yace un caballo muerto a sus pies.

En el segundo grupo, el que tiene a los combatientes republicanos como protagonistas, encontramos milicianos y soldados. Ambos están representados por igual. La escultura *¡Compañeros!* de José Antonio simboliza precisamente el compañerismo entre las milicias populares y el ejército regular.

La pintura retrata a los combatientes en actitud de reposo, normalmente cuando están montando guardias o descansando, mostrando su lado más humano. Encajan en este grupo obras como *En el frente* y *Descanso en el frente*, de Puyol; *Noche* y *Miliciano herido*, de Mateos; *Milicianos haciendo guardia*, *Soldados descansando* o *Camión de milicianos* de Eduardo Vicente, por nombrar algunas.

La escultura del realismo bélico, por el contrario, prefirió captar los instantes de plena acción, en los que los combatientes aparecen realizando acciones dinámicas propias de la lucha en el combate. Buen ejemplo de ello son las esculturas dedicadas a los dinamiteros como las que llevan ese mismo título, *Dinamitero*, la de José Antonio o la de Josep Cañas. Pero también lo son *El bombardero*, *Durruti en acción* o *Soldado en el campo de batalla*, las tres del aragonés Felipe Coscolla.

Tampoco el dibujo fue ajeno a la imagen del buen soldado, así lo demuestran *Soldado*. *Frente de Extremadura*, que forma parte de la serie *Dibujos de la Guerra Civil* de Luis Quintanilla o las láminas de Castelao de su álbum dedicado precisamente a los *Milicianos*, como *A loitar pol-o fillo* y *Así procedían*, entre otras. Tampoco fue ajeno a la imagen del combatiente en acción; así lo vemos en algunos de los dibujos del álbum compuesto por *12 escenas de guerra* firmado por Sim (pseudónimo de José Luis Rey Vila).

Además de estas representaciones de los combatientes, la imagen más extendida y destacada durante la Guerra Civil es la que les confiere la categoría de auténticos héroes de guerra. Las anteriores y esta no son incompatibles, ya que por lo general se trató de ensalzar la figura del miliciano y el soldado, rindiéndoles homenaje. Muy claramente lo podemos ver en *El héroe*, de nuevo de Felipe Coscolla, personificado en la figura de un robusto soldado con el torso al descubierto y armado con casco y fusil, que se yergue imponente con la mirada elevada. El detalle de la desnudez que tanto se repite en las esculturas de aquel período de Coscolla, y también en las de otros escultores, como Cañas, es símbolo de la fortaleza y la virilidad a la manera clásica.

Entre las figuras de soldados y milicianos como hombres que deben ser admirados hemos de mencionar los intentos de creación de monumentos y memoriales dedicados a los combatientes. Dadas las circunstancias se quedaron en proyectos, pero existió una tendencia a concebir monumentos a los soldados ya fuesen caídos o supervivientes, como el *Monumento al soldado desconocido* de Coscolla, *La República con un combatiente muerto entre sus brazos*, de Adolfo Armengod y *Monumento a los combatientes* de Guixá.

Por último, el tercer grupo de protagonistas retratados en las imágenes del realismo bélico lo constituyen el enemigo fascista y sus aliados tradicionales, entre los que tiene especial relevancia la Iglesia. El dibujo es la disciplina que mejor supo retratarles, a menudo recurriendo a rasgos surrealistas y expresionistas para acentuar ciertas cualidades negativas, como ya comentábamos con anterioridad.

El enemigo fue representado en muchas ocasiones como un ser no solo despreciable sino repugnante en su aspecto: de rasgos deformes e imposibles, de piel podrida y descompuesta. Así son los dirigentes creados por Francisco Mateos en *El sitio de Madrid* y los *Emisarios del pasado* de Rodríguez Luna. Monstruos fantásticos y bestiales como los creados por Ramón Puyol en sus litografías o los de «Pitti» Bartolozzi. También en este grupo podemos incluir otro tipo de enemigo, el camuflado o el que con su negatividad afectaba al ánimo de los republicanos. Así, el quintacolumnista y los pesimistas de la retaguardia también fueron atacados a través de las imágenes.

No todo fue fantástico ni surreal en la representación del enemigo. Castelao recurrió a una imagen más realista para los guardias civiles que vemos en *Atila en Galicia* y Luis Quintanilla, que dedicó todo un cuaderno de dibujos a *La España negra de Franco*, empleaba una suerte de caricatura para retratar al dirigente del bando nacional y sus secuaces. Franco es visto aquí como un retaco alabado por sus aliados, mientras que los militares que le apoyaron, incluidos los alemanes, son equiparados a máquinas apisonadoras por su exagerada corpulencia y sus movimientos mecánicos y limitados, así como a títeres manipulados de rostros inexpresivos.

Caricatura absoluta es la que encontramos en *Sueño y Mentira de Franco*, donde Picasso le retrata como un ser alucinante realizando una sarta de sandeces, volviendo a lo fantástico, pues sin duda fue un recurso muy solvente para inmortalizar la demencia del enemigo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIX TRUEBA, Josefina (comisaria), *Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 3, 5, 1990, pp. 117-163.
- ARENAS, Manuel y AZARA, Pedro (comisarios), *Art contra la guerra. Entorn del pavelló español a l'exposició internacional de París de 1937* (catálogo de la exposición), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986.
- BRIHUEGA, Jaime (comisario), *Cuatro cordobeses en vanguardia: Botí, Ferrer, López Obrero, Rodríguez Luna* (catálogo de la exposición), Córdoba, Diputación de Córdoba - Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2000.
- , *Entre la guerra y el exilio. Dibujos de Rodríguez Luna y Horacio Ferrer* (catálogo de la exposición), Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002.
- , *Renau (1907-1982): compromiso y cultura* (catálogo de la exposición), Valencia, Universidad de Valencia, 2008.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- LASAOSA SUSÍN, Ramón, *Felipe Coscolla, escultor 1880-1940*, Huesca, La Val de Onsera, 1998.
- LOMBA SERRANO, Concepción, «La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954)», *Boletín del Museo de Zaragoza*, 13, 1994, pp. 313-359.
- , *La plástica contemporánea en Aragón 1876-2001*, Zaragoza, Ibercaja, 2002.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther (comisaria), *Luis Quintanilla, testigo de guerra* (catálogo de la exposición), Santander, Universidad de Cantabria - Fundación Bruno Alonso - Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, 2009.
- PAZ, Marga (comisaria), *Realismo mágico. Franz Rob y la pintura europea 1917-1936* (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM Centre Julio González - Fundación Caja Madrid - Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.
- PORTA MARTÍNEZ, Pablo, *1937, Castelao e Souto en Valencia*, Serie: *O movimento renovador da arte galega*, núm. 5, A Coruña, Edición do Castro, 1985.
- RENAU, Josep, *Función social del cartel (1937)*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- SOBRINO MANZANARES, M.^a Luisa (comisaria), *Exposición antológica de Arturo Souto* (catálogo de la exposición), Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1984.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (comisaria), *Istmos. Vanguardias españolas 1915-1936* (catálogo de la exposición), Madrid, Fundación Caja Madrid, 1998.
- VV.AA., *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la guerra*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007.

SUPERFICIES ANTIESENCIALES: EL GUSTO POSMODERNO POR LA SUSPENSIÓN DEL GESTO HERMENÉUTICO

MIGUEL FERNÁNDEZ CAMPÓN
Universidad de Extremadura

INTRODUCCIÓN

¿Cómo podríamos definir el gusto en nuestras sociedades posmodernas? ¿Sería legítimo, después de todo, plantearnos la cuestión de la definición de «gusto»? Tras el desenmascaramiento de los grandes relatos de la Modernidad, solo estamos en disposición de emitir narraciones desfundamentadas, que manifestaran su debilidad no dogmática a partir de la aceptación de una ontología estética, pluralista, no unívoca, que pudiera mostrar algunas zonas de frecuencia de acontecimientos y, en nuestro caso, de acontecimientos denominados estéticos. Lyotard definiría la posmodernidad como «aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia por lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable»¹. Quizá nuestra época posmoderna, en la que el sentido común estético ha implosionado ante el disenso, sea la época del hacer saber lo impresentable, la época que posee como particularidad diferencial el gusto por el esfuerzo para manifestar que, después de todo, hay algo que no es posible presentar. ¿Cómo, entonces, se sitúan los espectadores, los lectores, los intérpretes ante las obras de arte? ¿Es posible, hoy, estar situados, encaminados hacia la interpretación? ¿Qué sucede con la comprensión y con el sentido ante las obras en la actualidad?

A continuación trazaremos un arco filosófico en el que inscribiremos a varias de las figuras que, históricamente, han proyectado su influencia sobre los modos de interpretación de las obras de arte. Partiendo de algunas de las grandes figuras asociadas al pensamiento hermenéutico (Schleiermacher, Freud, Heidegger, Gadamer) esclareceremos el modo de interpretar asociado a ellas, fundamentado (más o menos discretamente) tal como desarrollaría Frederic

¹ LYOTARD, J.-F., *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2008, p. 25.

Jameson, en las dicotomías *esencia / apariencia*, *contenido latente / contenido manifiesto*, *autenticidad / inautenticidad* y *significante / significado*². La pregunta a plantear, por tanto, para iniciar nuestro relato, es la siguiente: ¿a partir de qué presupuestos nace la noción de la hermenéutica como método de interpretación?

Schleiermacher será el primero que intente fundamentar desde el plano teórico el método hermenéutico³, intentando proyectar una metodología correcta de comprensión, una hermenéutica universal. Según Schleiermacher, no existe una comprensión inmediata del espectador ante las obras, pues existen subjetividades diferentes a la propia, por lo que será necesario evitar *malentendidos* a partir del establecimiento de una técnica de la interpretación. Si el autor y el espectador pertenecen a una misma vida total, es posible simpatizar con la subjetividad del creador. Por tanto, para comprender una obra deberíamos penetrar en su autor, revivir en el pensamiento su concepción o su estado espiritual en el momento de concebir la obra, reconstruir su esencia individual, reproducir una subjetividad otra en su originalidad. La hermenéutica funciona aquí como la recreación del mundo espiritual del autor y de su acto creador. El querer-decir se traslada al Sujeto-artista romántico (la hermenéutica psicoanalítica no será otra cosa que una búsqueda del querer-decir a partir del autor, situando sus intenciones no en la subjetividad, sino más allá, a partir de la división entre Inconsciente, Preconsciente y Consciente realizada por Freud en la primera tópica⁴. Todo ello vendrá a reproponer un pensamiento de la esencia a partir de la distinción entre contenido latente y contenido manifiesto).

Tanto Heidegger como Gadamer se distanciarán de la hermenéutica del sujeto romántico propuesta por Schleiermacher. Heidegger comprenderá la interpretación como reunión⁵ verbal, que es aquello que dirige, que guía hacia un recogimiento (*Sammlung*) necesario para percibir cada gesto a los que se cierra la interpretación. Leer supone para Heidegger una unión entre lo que nos aporta y lo que portamos. Debemos estar en recogimiento para llevar a cabo la

² JAMESON, F., *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 2001.

³ Los contenidos sobre la hermenéutica de Schleiermacher que a continuación exponemos pueden consultarse en SÁNCHEZ MECA, D., *Teoría del Conocimiento*, Madrid, Editorial Dykinson, 2001, pp. 488-495.

⁴ Sobre el modelo de psiquismo propuesto por Freud en la primera tópica puede consultarse GÓMEZ SÁNCHEZ, C., *Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría Psicoanalítica*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002, pp. 117-136.

⁵ Los siguientes pensamientos acerca de la lectura como *Sammlung* en Heidegger pueden consultarse en la siguiente referencia bibliográfica: VIDARTE, P., *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2006. Sobre la lectura como reunión es interesante el siguiente texto: «¿Qué significa leer? Lo que porta y guía en el leer es la reunión. ¿Sobre qué reúne? Sobre lo escrito, sobre lo dicho en la escritura. El auténtico leer es la reunión sobre aquello que, sin nuestro saber, ya ha reclamado antaño nuestro ser, bien queramos corresponder a ello o rechazarlo. Sin el auténtico leer tampoco podemos ver lo que nos mira ni contemplar lo que aparece y brilla». VIDARTE, P., *op. cit.*, p. 17.

reunión⁶. Heidegger pretende viajar en la interpretación (sin método, sin técnica, sin análisis de la expresión-subjetividad) al lugar donde ya se encuentra. Sus pensamientos sobre la pintura de Van Gogh donde aparecen unas botas de campesina, que lleva a cabo en su conferencia *El origen de la obra de arte*⁷, comprenden la obra como lo que desvela *auténticamente* aquello que ya es. En Heidegger la interpretación es ida que regresa⁸, tautología que viaja al punto de su propio comienzo, donde es posible el pensamiento sin obstáculos abierto al ser. La interpretación es así un caminar hacia la dirección que la obra ya ha tomado, en una ida que no es aventura ni error, sino que es retorno al punto originario-hogar de lo Mismo⁹. Al leer-interpretar, reunimos sin amontonar, desocultamos en la reunión, dejamos aparecer. La lectura-interpretación *auténtica* es aquella que admite la llamada del ser. A pesar del reconocimiento del filósofo de que reunir en el desvelamiento supone un desajuste, un desgarró, una injusticia, Heidegger apostará por el reunir en la presencia, aunque lo haga en muchas ocasiones casi de modo imperceptible (el «entre» en Heidegger soporta la tensión entre el unir y el separar, pero la tensión significa aquí reunión, intimidad, recogimiento. La Diferencia es reunión y no disgregación. Si Heidegger acepta la multiplicidad, lo hace como extensión de lo Mismo. En Heidegger, la Diferencia es un derivado de la Mismidad). ¿Pero qué sucedería si no fuera posible reunir? ¿Si retardáramos¹⁰ el reunir y la Diferencia se sustrajera a la presencia, a la interpretación, al sentido?

Gadamer, continuador e intérprete del legado de Heidegger, apostará por la comprensión como un diálogo entre lector y obra¹¹. La comprensión será radicalmente interpretación, y la interpretación lectura de las obras. Estas no

⁶ «Dilucidar el habla quiere decir no tanto llevarla a ella, sino a nosotros mismos al lugar de su esencia, a saber: al recogimiento en el advenimiento apropiador (*Ereignis*)». HEIDEGGER, M., *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p. 10.

⁷ HEIDEGGER, M., «El origen de la obra de arte», en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 11-62.

⁸ «En pos del habla y solo acerca de ella quisiéramos meditar. El habla misma es el habla y nada más. El habla misma es el habla. El intelecto educado por la lógica –calculador y por ello orgulloso– considera esta proposición una tautología que no dice nada. Decir dos veces lo mismo: el habla es el habla ¿acaso nos conduce esto a parte alguna? Pero no se trata de llegar a ninguna parte. Solo quisiéramos de una vez llegar propiamente al lugar donde ya nos hallamos». HEIDEGGER, M., «De camino al habla», *op. cit.*, p. 10.

⁹ «El viaje hacia aquello que es digno de ser cuestionado no es una aventura, sino un regreso al hogar. Echar a andar en la dirección que una cosa, por sí misma, ha tomado ya es lo que en nuestra lengua se dice meditar (*simman, sinnen*). Prestarse al sentido (*Sinn*) es la esencia de la meditación (*Besinnung*) [...] Por la meditación, entendida de esta manera, llegamos propiamente allí donde, sin experienciarlo y sin verlo del todo, residimos desde hace tiempo». Citado en VIDARTE, P., *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁰ Nos estamos refiriendo al concepto de Différance: DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, pp. 37-62.

¹¹ En este párrafo, dedicado a la hermenéutica de Gadamer, seguiremos el pensamiento propuesto por Paco Vidarte, en la ya mencionada referencia bibliográfica: *ibidem*, pp. 69-104.

se comprenderán de modo psicológico-subjetivo, sino en el desvelamiento del ser comprendido, en el lenguaje (posibilitado por el extrañamiento inicial del texto con su consiguiente emancipación de lo psicológico, y la posterior conversión en lenguaje vivo hablado). Si para Heidegger el habla era monólogo («el habla habla»), para el Gadamer inicial es diálogo y conversación. La comprensión se realizará al leer las obras dialogando con ellas en la aceptación radical de nuestros prejuicios histórico-finitos, a través de preguntas y respuestas, que culmina en una fusión de horizontes de la comprensión, siendo esta, al mismo tiempo, esencialmente inconclusa, debido al carácter finito de nuestra individualidad. No deja de ser sintomático cómo en la voluntad de comprensión de la hermenéutica de Gadamer se rechazarán las situaciones que amenacen a la comprensión unívoca del sentido, todo aquello que sea dispersión y diseminación. Más adelante, en el Gadamer posterior a *Verdad y Método*, se observará la tendencia hacia la interpretación transparente, la inmediatez del sentido del texto que se interpreta solo, sin la mediación del lector, cuando piensa sobre los textos literarios, y en especial los poéticos, como enunciados eminentes que se autosustentan, en los que no será necesario el diálogo y la estructura de preguntas y respuestas. Como máximo se aceptaría un diálogo silencioso, en el recogimiento consigo mismo, que dejara hablar al texto-poema de modo auténtico. Gadamer retornaría al recogimiento heideggeriano (*Sammlung*), al recoger, reunir, al desvelar lo que está reunido en el sentido unitario. De nuevo aparece el ir heideggeriano, que no es sino retorno a aquello que se es. Ahora bien: ¿es este el modo o la disposición adecuada, única, de leer o interpretar una obra? Gadamer y Heidegger así lo hacen, leen así, interpretan así, reciben de ese modo: todo se desarrolla en el oído interior. Se comprende, se lee, se interpreta correctamente, auténticamente, en el oído interior (¿quizá un nuevo sujeto?). Pero, ¿qué sucedería si el espectador estuviera afectado por una especie de sordera interpretativa?

Estas diferentes vías de interpretación, que parten de la hermenéutica romántica de la subjetividad, que pasan por la reunión y el recogimiento de la lectura e interpretación auténtica, y que desembocan en la hermenéutica gadameriana del diálogo con la tradición, estos tres modelos de interpretación-lectura, como decimos, no dejan de repetir el modelo de pensamiento de la *esencia / apariencia*, del *contenido latente / contenido manifiesto*, de la *autenticidad / inautenticidad*, y del *significante / significado*. ¿Es posible, por tanto, una interpretación ajena a estos modos del querer-decir? ¿No es nuestra época posmoderna aquella en la que se han hecho posible, más que nunca, a partir del pensamiento de Nietzsche, Deleuze, Lyotard y Derrida, la suspensión del pensamiento del querer-decir, la época de la *indecibilidad* e *impresentabilidad* de la Diferencia? Es posible que nuestro gusto contemporáneo parta de la concepción pensada por Nietzsche, en la que con el mundo de las esencias-verdades

ha desaparecido el mundo de las apariencias¹². Y por tanto, que un pensamiento del tipo dicotómico, binario, un pensamiento interpretativo fundamentado en esquemas esencialistas haya dejado ya de satisfacerlos¹³. ¿Cómo es posible, entonces, permanecer en la suspensión del querer-decir? Si toda nuestra tradición metafísica, y si incluso los intentos de *superación* de la metafísica, han continuado pensando, de modo más o menos discreto, a partir de la noción de fundamento, ¿no hemos desembocado, siguiendo la lógica de la Modernidad, pero apartándonos de ella, en un esfuerzo por disolver la significancia, la subjetividad y el sentido?

EL ROSTRO: LA *LICHTUNG* HERMENÉUTICA Y EL ESFUERZO POR SU DISOLUCIÓN

Para desarrollar una cancelación del gesto de la interpretación y del sentido, del querer-decir y de la presencia, debemos ahora realizar un recorrido a través de la entidad que, posiblemente, sea la más difícil de disociar de la interpretación, de la significancia y de la subjetividad. Nos referimos al rostro, aquello con lo que *nos presentamos*. Para ello nos remitiremos al pensamiento de Deleuze / Guattari, y en concreto al capítulo sobre la rostridad (*Año cero-Rostridad*) perteneciente a la obra *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*¹⁴. Según Deleuze / Guattari, el rostro es un sistema compuesto de pared blanca-agujero negro, en el que se superponen y se entrecruzan la significación (pared blanca) y la subjetividad (agujero negro)¹⁵. El rostro es la máquina

¹² «El “mundo verdadero” –una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga–, una idea que se ha vuelto inútil, superflua, *por consiguiente* una Idea refutada: ¡eliminémosla! [...] Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?... ¡No!, ¡*al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente*!». NIETZSCHE, F., *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 57-58.

¹³ «Uno deviene dos: siempre que encontramos esta fórmula, ya sea estratégicamente enunciada por Mao, ya se entendida lo más “dialécticamente” posible, estamos ante el pensamiento más clásico y más razonable, más caduco, más manoseado. [...] Ni que decir tiene que este pensamiento jamás ha entendido la multiplicidad: para llegar a dos, según un método espiritual, necesita presuponer una fuerte unidad principal». DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 11.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 173-196.

¹⁵ «Habíamos encontrado dos ejes, eje de significancia y eje de subjetivación. [...] Pero la significancia es inseparable de una pared blanca sobre la que inscribe sus signos y sus redundancias. Y la subjetivación es inseparable de un agujero negro en el que sitúa su conciencia, su pasión, sus redundancias. [...] Un rostro es algo muy singular: sistema pared blanca-agujero negro. Ancho rostro de mejillas blancas, rostro de tiza perforado por unos ojos como agujero negro. Cabeza de clown, clown blanco, Pierrot lunar, ángel de la muerte, santo sudario. El rostro no es una envoltura exterior al que habla, piensa o percibe. En el lenguaje, la forma del significante, sus propias unidades quedarían indeterminadas si el eventual oyente no guiase sus opciones por el rostro del que habla (“vaya, parece enfadado...”, “no ha podido decir eso...”, “mírame a la cara cuando te hablo...”, “mírame bien...”). [...] De igual modo, la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante». *Ibidem*, pp. 173-174.

a la que mejor puede asociarse la significancia, y con ello la interpretación, pues: ¿quién de nosotros no ha interpretado o interpreta el rostro de los otros o el propio rostro con fórmulas como: «ahora parezco...», «ahora se siente...»? De este modo, el rostro reduce la apreciación de la singularidad en esquemas de subjetivación y de significatividad más amplios, reduciendo la interpretación a la semejanza, la particularidad a la generalidad, la anomalía a lo normal. El rostro puede ser definido como la atmósfera perfecta del origen y proliferación del gesto hermenéutico de la interpretación: el rostro como texto que reúne, el rostro como zona de sentido, el rostro como el gran pensamiento del «ya comprendo, sé lo que quiere decir», el rostro como desvelamiento de mundo, como *Lichtung* del comprender. Siempre hay un rostro que ver, un rostro para dialogar, un rostro que comprender e interpretar. Sin embargo, si nuestro gusto contemporáneo se aleja de la interpretación, tiene también que alejarse del rostro como máquina de significatividad-subjetivación. ¿No nos es lícito, entonces, afirmar que nuestra contemporaneidad es la época del esfuerzo por la disolución, por la desaparición, por el emborronamiento del rostro?¹⁶

Tomemos, por ejemplo, el retrato más conocido de Leonardo, «la Mona Lisa» (1503-1506), quizá la obra más venerada de nuestra tradición occidental. Los ojos de la retratada, incluso también su sonrisa, parecen hablarnos, y han sido y continúan siendo interpretados por la crítica en un gesto hermenéutico como un posible querer-decir de Leonardo a los contempladores¹⁷. La mirada siempre ha sido considerada como espejo del interior, como exteriorización de sentimientos, como punto de interconexión entre la conciencia y el mundo, como la zona de la máxima probabilidad expresiva. Si aceptamos el poder de persuasión de la mirada de *La Gioconda*, comprenderemos que no es extraño que Freud se sintiera atraído por un artista capaz de generar estas zonas de ambi-

¹⁶ Desde ahora en adelante comprenderemos el no presentarse del rostro como un emborronamiento espectral en la metafísica de la presencia. DERRIDA, J., *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Editorial Trotta, 1998. Interpretaremos la cancelación del rostro y del querer-decir a partir del concepto de huella desarrollado por Derrida, en el que se pierde toda noción de origen o de derivación de la presencia. DERRIDA, J., *De la Gramatología*, Argentina, Siglo XXI editores, 1971.

¹⁷ «[...] sobre los datos más o menos legendarios de Giorgio Vasari en sus *Vidas*, *La Gioconda* fue propiciando a lo largo del siglo XIX una retórica literaria, una serie de materiales de interpretación, que acabó dotando a la pintura de un halo añadido, de una intensa sobrecarga ideológica. Se trata de un proceso que arranca con la identificación romántica de la imagen con la figura de una mujer ideal, y que culmina en el marco de las poéticas simbolistas y decadentistas con su transformación en una figura de "mujer fatal". Es en ese momento cuando la obra de Leonardo se percibe como expresión de una mirada hipnotizadora y la famosa sonrisa se equipara a un enigma "indescifrable", el enigma de lo "eterno femenino". Así que la obra de Leonardo terminó siendo algo más que una pintura. Era una pintura y un mito. O mejor, una obra de arte y un dispositivo mítico abierto, una especie de espejo simbólico, en el que mirarse y ver reflejados los deseos y ansiedades en un determinado momento de nuestra cultura». JIMÉNEZ, J., *Teoría del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, 2002, pp. 18-19.

güedad, y que, en consecuencia, dedicara uno de sus escritos, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, a interpretar las obras del pintor a partir de la hermenéutica psicoanalítica¹⁸, siempre bajo el esquema del querer-decir. Podríamos rememorar la subjetividad de Leonardo al concebir y ejecutar la obra (Schleiermacher), podríamos interpretar el rostro de *La Gioconda* como la aparición de viaje que retorna al punto originario de apertura del ser (Heidegger), o bien como constelación lingüística propicia para la comprensión, o como poema que deba interpretarse correctamente a partir de un oído interior (Gadamer). El rostro de «la Mona Lisa», con su pared blanca y sus agujeros negros, puede considerarse como una inmediatez del querer-decir. *La Gioconda* clarifica al rostro como auténtico porta-voz. Con su aparecer vienen dadas ya históricamente, casi de modo sincrónico, al mismo tiempo, las consiguientes interpretaciones. ¿Podría decirse, acaso, que este rostro carece de sentido? ¿No podría interpretarse el rostro de «la Mona Lisa» como la posibilidad misma de la interpretación? No debe extrañarnos que tanto Malevich¹⁹ (*Composición con Mona Lisa*, 1914) como Duchamp²⁰ (*L.H.O.O.Q.*, 1919) intentaran introducir una tachadura en el rostro, tachadura-bigote y perilla o tachadura-cruz, que cancelara el darse del rostro como significatividad-subjetividad, como una pequeña nube que dificultara el presentarse del rostro. Desde *La Gioconda* es posible trazar todo un esfuerzo por la pérdida o disolución del rostro como constelación del querer-decir, siguiendo la vía iniciada por Malevich y Duchamp, a través de un recorrido por otros rostros, cada vez portavoces más discretos.

El caso de Amadeo Modigliani continúa nuestra interpretación en lo que se refiere a la paulatina pérdida de la necesidad de completar el gesto hermenéutico de la interpretación. Observemos dos detalles de las obras *Paul Guillaume sentado*, de 1916, y *Mujer con corbata negra*, de 1917 [fig. 1]. De entre las obras que podríamos haber seleccionado, consideramos que en estas se muestra de modo claro la ausencia de contenido psicológico-existencial en los retratados. Nuestra pequeña historia del rostro camina un paso más allá, o por decirlo atendiendo a lo que decimos, un paso más acá. No existe en los ojos sin iris y sin pupilas de Modigliani posibilidad de mensaje o susceptibilidad zonal interpretativa. Los ojos pintados por Modigliani no funcionan como agujeros negros de la subjetividad-expresividad. El rostro ya no es remitencia.

¹⁸ FREUD, S., *Psicoanálisis del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

¹⁹ «En ese mismo año de 1914, Casimir Malevich realiza una pieza en la que pega una imagen de prensa de Mona Lisa, doblemente tachada. Y en la que además inscribe la frase que significa: “eclipse parcial”, JIMÉNEZ, J., *op. cit.*, pp. 26-27.

²⁰ «No muchos años después, otro gran artista de vanguardia, Marcel Duchamp, realizaría otra intervención igualmente subversiva, aunque en este caso cargada de humor e ironía, en *la imagen* de Mona Lisa. [...] Duchamp pintó con un lápiz en la figura un bigote y una perilla, y en la parte inferior agregó una extraña inscripción, un anagrama: L.H.O.O.Q. [...] La burla rompe de inmediato todo sentido de respeto hacia una de las imágenes más venerables de nuestra tradición artística». *Ibidem*, pp. 27-28.



Fig. 1. Amadeo Modigliani, detalles de *Mujer con corbata negra* (1917) y *Paul Guillaume sentado* (1916).

Nos movemos en territorios puramente planos, en los límites de lo decible. Los agujeros negros de la subjetividad quedan anulados, y con ello también la pantalla blanca del significante. Es posible comenzar a no reunir nada, a no interpretar con el oído interior, pues los retratados parecen estar ausentes²¹, abriendo así una fisura en la presencia. «No quiero presentarme», parecen decir los retratados. Y en efecto: Heidegger y Gadamer se despiden de su oído interior, pues ¿no debería corresponder a la ceguera de los personajes nuestra sordera para la interpretación?

Siempre se puede decir adiós al rostro, a la interpretación, al psicoanalista, a la presencia y al sentido, de muchas maneras. En una obra de 1964, denominada *Autorretrato*, Warhol se retratará cuatro veces en un fotomatón, camuflado²² con su peluca plateada, situando unas gafas de sol negras entre sus ojos y

²¹ «[...] esta imagen procede una vez más de lejanías, cuyos abismos parecen cerrarse en los ojos grandes y misteriosos: mirada ciega de la ausencia y, al mismo tiempo, de la clarividencia que caracteriza tantos retratos suyos». VV.AA., *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. Modigliani-Kokoschka-Chagall-Duchamp*, tomo 1, Numancia - Barcelona, Ediciones Carroggio, 2000, p. 18.

²² Dice Henry Geldzaher: «Gran parte de la confusión reinante en torno a la personalidad de Warhol —su afectación, la total falta de consistencia de su filosofía y comentarios— no se debía tanto a que él intentara cultivar una imagen extravagante, como a su oposición a que sus motivaciones y valores fueran examinados. Cuestiones tales como su historia personal, sus aventuras sexuales, su percepción psicológica o cualquier cosa que él juzgara como “demasiado personal” (otra frase típica) contribuía, para su deleite, al misterio; las evitaba no solo para protegerse de los demás, sino también para no tener que autoexaminarse. La frecuentemente citada frase de Nietzsche “No vayas al abismo o el abismo vendrá a ti” explica gran parte de su febril actividad, su adicción al trabajo, su negación de lo personal, su necesidad de demostrar su valía en diversos campos». VV.AA., *Andy Warhol*, Bilbao, Sala de exposiciones Ekalde, 1994. p. 21.

nosotros, anulando por completo la prevalencia del querer-decir²³. El rostro como claro del ser del querer-decir se muestra ahora como una mancha de oscuridad diferencial. Ya no es una superficie de remitencia a un fondo-carácter-verdad. Tampoco podemos reunir ya nada, se presentan multiplicidades, la diferencia se sustrae a la comprensión, al sentido, a la presencia. ¿Se podría, acaso, dialogar con Andy Warhol? Tal vez, a condición de aceptar el eco que nos devuelven sus gafas de sol, a condición de aceptar la cacofonía en nuestro oído interior, inutilizado por inauténtico, por in-esencial y por a-subjetivo. Cuando Warhol realiza con la máxima crueldad su acción de colocarse las gafas de sol, imposibilita todo querer-decir, toda interpretación, cegando la fuerza contextual²⁴. Las gafas han roto la red de la presencia, y se presentan como superficies, como huellas²⁵ no originarias sin profundidad.

En estos rostros no hay nada que reunir, todo puede marchar a la deriva de la interpretación. Como sucede en algunas obras del artista norteamericano Bruce Nauman, y en concreto, como en su obra *Studies for holograms*, de 1970, donde, interesado en sus primeros años por lo performático del cuerpo, muestra su rostro manipulado por sus manos, en actitudes que lo deforman [fig. 2]. No nos referimos a la deshumanización del rostro a través del primer plano y de las transformaciones que el artista infringe sobre su superficie. Se trata de escapar, aunque sea imperceptiblemente, a la organización del rostro. Se trata de ausentarse de la presencia, se trata de aparecer como *impresentable*²⁶. Nauman lo sabe²⁷. La piel del cuello, los labios, la boca, son desenraizados del

²³ «Para el artista de la ausencia de profundidad y del “todo está en la superficie”, la elección es casi paradójica, dado que el autorretrato es siempre introspección, ocasión para una indagación que va más allá de la mera apariencia. Warhol es consciente de ello, y esta serie de 1964 polemiza con esta presentación de dos maneras: en primer lugar, encomendando la obtención de su imagen a una máquina, incluso a la más superficial y mecánica de las máquinas, que hace imposible cualquier tipo de intervención en el mero registro fotográfico: un aparato para hacer fotos de carnet. En segundo lugar, Warhol se fotografía con gafas de sol, que impiden ir más allá, negando por tanto el tradicional estereotipo de los ojos como espejo del alma». VV.AA., *Andy Warhol. El ojo mecánico. Antológica de su obra gráfica, documentos y films*, Milano, Edizioni Gabrielle Mazzotta, 2005, p. 90.

²⁴ Nos referimos al texto de Derrida titulado «Firma, acontecimiento y contexto», recogido en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, op. cit., pp. 347-372.

²⁵ DERRIDA, J., *De la gramatología*, op. cit.

²⁶ «Cuando se procura presentar el hecho de que hay algo que no es presentable, hay que martirizar la presentación». LYOTARD, J.-F., *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998, p. 128.

²⁷ «La idea de hacer muecas se asociaba con la de pensar en el cuerpo como algo manipulable. [...] Si tú realizas un conjunto de operaciones arbitrarias, parte de la gente sentirá conexiones muy fuertes con ellas, y otras nada [...]. Cuando fotografías dichas manipulaciones, las conexiones emocionales son más confusas que en las piezas escenificadas, pero la misma idea reposa tras las imágenes». SCHIMMEL, P., «Pon atención», en VV.AA., *Bruce Nauman*, catálogo de la exposición celebrada entre el 30 de noviembre de 1993 y el 21 de febrero de 1994, en el MNCARS, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 56: «[...] la “definizione” di gesti anche se, si potrebbe osservare, alcuni sono talmente bizzarri da risultare incomprensibili. È proprio questa operazione oltre i confini della ragione a

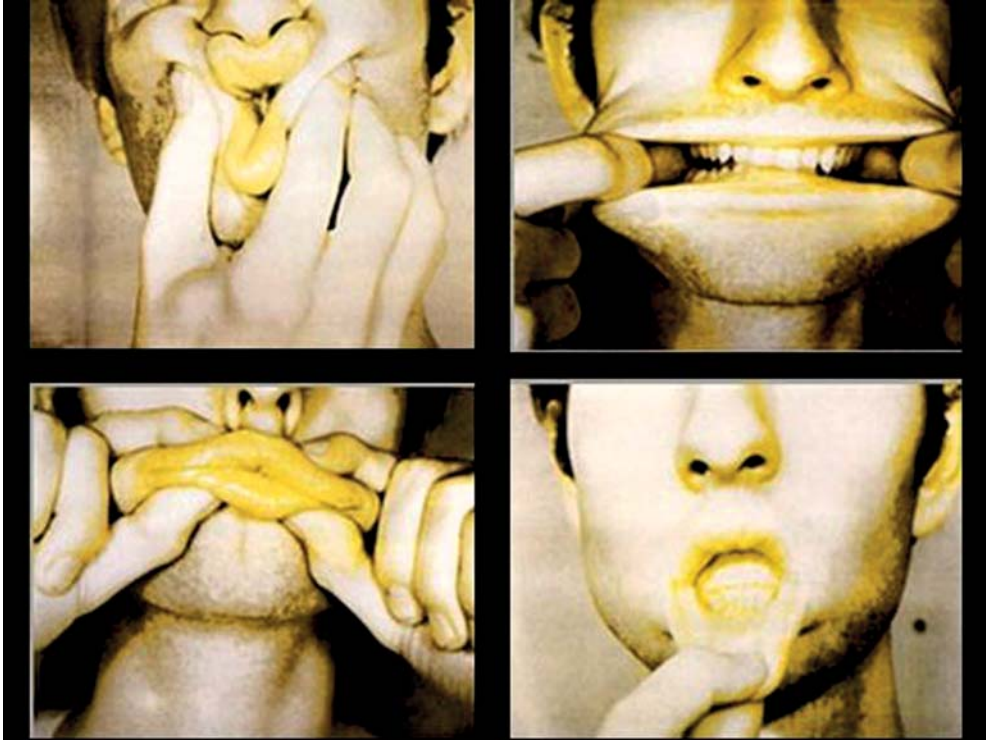


Fig. 2. Bruce Nauman, *Studies for Holograms* (1970).

rostro, en una coreografía de multiplicidades que a nada remiten, en un esfuerzo por no dejar aparecer el rostro, y con ello obstaculizar radicalmente la interpretación con sentido. Deshacer el rostro, en movimientos postcoreográficos de anomalía, esos son los esfuerzos discretos de Bruce Nauman por desorganizar lo organizado, por escapar discretamente del «para ti quiero decir esto o aquello», del «aquí estoy». Podríamos decir que con Nauman descendemos a un plano de inmanencia en el que no tenemos boca para tragar-respirar-hablar, ni dientes para morder, ni labios para besar-tocar. Nada en Nauman se deja englobar por la máquina de rostridad. A partir de gestos más o menos discretos, Nauman es el *impresentable* que viaja hacia delante, hacia las variaciones, desde lo organizado hacia lo diseminado.

Un paso más allá de nuestro gusto posmoderno por la cancelación del gesto hermenéutico podemos encontrarlo claramente ejemplificado en la obra del

definire questi “gesti congelati” come autentiche opere d’arte che esprimono a livello simbolico qualcosa che non può essere colto dalla scienza o dalla filosofia». GRUNENBERG, Ch., «Fare la camminata di Beckett: performance, rituale e gesto in Nauman.», en VV.AA., *Nauman*, catálogo de la exposición celebrada en Madre Museo d’Arte Contemporanea Donnaregina, en Nápoles, entre octubre de 2006 y enero de 2007, Milano, Electa. 2006, p. 101.

fotógrafo Thomas Ruff. Nos referimos a las fotografías a color de gran formato en las que aparecen amigos o conocidos del artista, retratados a partir de una ausencia absoluta de retórica [fig. 3]. El artista ha declarado respecto a estas fotografías que: «no tienen ya nada que ver con la persona [...]». No me interesa hacer una copia de mi interpretación de una persona²⁸. ¿No fracasaría aquí la hermenéutica de la subjetividad y sus derivaciones psicoanalíticas, interpretando estas superficies antiesenciales a partir de un a priori de la generalidad? ¿No sería excesivamente violento decir aquí que los retratados se asemejan a algo? ¿Podríamos decir que los retratados están presentes? Aquí no encontramos rostros, como podría encontrar Heidegger, que poéticamente desvelaran un mundo en la presencia en un desvelarse del ser como ente total, ni encontramos los rasgos del rostro reunidos en el sentido-presencia que hubiera arrebatado la multiplicidad al rostro [no al rostro como *Lichtung* o claro del ser]. Tampoco dialogamos desde nuestro ser histórico-finito para desembocar en la voluntad de verdad ni en la voluntad de sentido de la hermenéutica gadameriana. Ruff, al igual que Warhol, se resiste a presentar un rostro, y deshace el esquema pared blanca / agujero negro: el gesto hermenéutico de la reunión queda cancelado, y ya sólo encontramos un devenir que acontece distinto a la subjetividad y la significancia. Enunciados como «está triste», «está aburrido», o «posee una expresión de ironía» no significan ya nada para nosotros. Ni siquiera podríamos decir de los retratados «están». Los individuos posmodernos de Thomas Ruff no portan ningún mensaje, y por ello es posible devenir, atravesar el rostro de estos iconos contemporáneos, que fuera del ámbito de lo religioso, en lugar de representar a ángeles o mensajeros²⁹, presentan a individuos idióticos sin mensaje³⁰. Con Thomas Ruff, la pérdida del rostro es el acontecimiento del devenir y no del ser, que se manifiesta como deriva y como zona para nuestras percepciones paseantes.

²⁸ TAYLOR, B., *Arte Hoy*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, p. 131.

²⁹ «[...] Todos los intentos tradicionales de deducir la aparición de figuras de salvador se habían orientado invariablemente al modelo ángel o mensajero, o sea a la idea de que un enviado con una misiva trascendente es una instancia dirigida a los mortales que, como héroe redentor, les libera de la necesidad física y del extravío moral. En principio, pues, el salvador es solo una forma potenciada del mensajero [...]. El Dios de la Biblia y el de los filósofos podrían converger en este ser-remitente absoluto. Si nos ponemos de acuerdo en adelante en la fórmula de que la época moderna es un proceso de información que provoca la crisis de la metafísica del remitente, contaremos también con el medio para comprender cómo una teología sensible al tiempo y posterior a Gutenberg no puede compaginarse con una doctrina angelética del salvador como enviado. [...] Precisamente porque el mundo moderno está saturado del ruido de los mensajeros de los partidos de poder y del estruendo artístico del genio, que llaman la atención sobre sus obras y sistemas delirantes, la diferencia religiosa ya no puede señalarse convincentemente desde la figura del embajador. El Dios presente no puede alcanzar a los mortales como enviado, sino sólo como idiota. El idiota es un ángel sin mensaje». SLOTERDIJK, P., *Esferas I Burbujas. Microesferología*, Madrid, Ediciones Siruela, 2009, p. 426.

³⁰ «En presencia del idiota la bonachonería inofensiva se convierte en intensidad transfiguradora; parece que su misión no es transmitir una misiva, sino crear una proximidad en la que sujetos perfilados pierdan sus contornos y se puedan constituir de nuevo». *Ibidem*, p. 429.



Fig. 3. Thomas Ruff, *Retratos de Elke Denda y Frank Thiel* (1989 y 1998).

Pero la máquina de rostridad (es decir, el mencionado eje de significancia y de subjetividad), la presencia, el porta-voz, no sólo puede aparecer en el rostro, sino que se pueden rostrificar las cosas, subjetivizarlas, presentarlas, hacer que éstas signifiquen³¹. Llegados a este punto, podríamos preguntarnos: ¿Cómo, entonces, atravesar las cosas, cómo olvidarnos de la interpretación de las cosas, de las obras de arte, cómo permanecer ajenos al sentido que reúne, a la comprensión como reunión?

SUPERFICIES ANTI-ESENCIALES: UN PASEO POR EL AFUERA DE LA INTERPRETACIÓN

Se trata de tachar, de burlarse de la subjetividad del artista creador, se trata de permanecer difuminados ante la atenta mirada del psicoanalista, se trata de

³¹ «Pero la operación no acaba ahí: la cabeza y sus elementos no serán rostrificados sin que la totalidad del cuerpo no pueda serlo, no se vea obligado a serlo, en un proceso inevitable. [...] La mano, el seno, el vientre, el pene y la vagina, la nalga, la pierna y el pie serán rostrificados. El fetichismo, la erotomanía, etc., son inseparables de estos procesos de rostrificación. No se trata en modo alguno de tomar una parte del cuerpo para hacer que se parezca a un rostro, o hacer intervenir un rostro irreal como una nube. Ningún antropomorfismo. [...] Precisamente porque el rostro depende de una máquina abstracta no se contentará con ocultar la cabeza, sino que afectará a las demás partes del cuerpo, e incluso, si fuera necesario, a otros objetos completamente distintos». DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *op. cit.*, p. 176.

desorganizar el sentido unitario para hacer aparecer las multiplicidades no esenciales, se trata de guardar silencio ante el diálogo con la tradición, se trata de no subsumir las obras interpretándolas como un viaje de retorno al hogar, a la mismidad, sino de devenir multiplicidad, Diferencia, de suspender la concatenación de frases ante la imposibilidad de presentar el acontecimiento³².

Después de todo, aproximarnos hoy hacia la esencia ha dejado de interesarnos, e incluso la esencia podría devenir desagrado. Así sucederá en la obra de Piero Manzoni *Mierda de artista*, del año 1961. En ella el artista italiano introduce una sustancia, que el mismo denomina como excremento, dentro de una típica lata de conservas, para después cerrarla³³. El gusto de Manzoni por la superficie rompe con la interpretación y sus continuidades. Tal como establecería Lyotard, no existe una proposición dada que devenga de otra proposición anterior, es decir, en el caso de Manzoni, nada podría conectar la superficie (la lata de metal con su etiqueta comercial) con la esencia (los excrementos del propio Manzoni). La interpretación, es decir, la concatenación de las proposiciones se produce hacia una esencia indeseada, por lo que retrocedemos hacia la superficie, hacia una primera proposición enunciada, abiertos al acontecimiento de la nada. Siempre la nada antes que la mierda, parece decir Manzoni, nunca el esencialismo de la mierda y sí la fenomenología de la nada, si es preciso. Manzoni permanece en la contra-excremento no esencial: no un ir más allá de la interpretación-relato como escatología, sino permanecer en la pregunta por el acontecimiento. Manzoni es el ecologista³⁴ de la superfi-

³² «“Después” de una frase, “después” de un color, llega una frase más, otro color. No se sabe cuál. Se cree saberlo si se confía en las reglas que permiten encadenar frase tras frase, color tras color [...]. La Escuela, el programa, el proyecto, declaran que después de tal frase es obligatoria la presencia de tal otra, o al menos de tal clase de frase, tal otra está permitida y tal otra prohibida. [...] Pero también tanto uno como el otro olvidan esta posibilidad: que no suceda nada, que falten las palabras, los colores, las formas o los sonidos, que la frase sea la última, que el pan no sea cotidiano. Esta miseria es aquella a la cual se enfrenta el pintor con la superficie plástica, el músico con la superficie sonora, el pensamiento con el desierto del pensamiento, etcétera. No solo ante la tela o la página en blanco, al “comienzo” de la obra, sino cada vez que algo se hace esperar y por lo tanto suscita una cuestión, en cada signo de interrogación, en cada ‘¿y ahora?’». LYOTARD, J.-F., *Lo inhumano. Charles sobre el tiempo*, op. cit., p. 97. Puede consultarse, por lo que supone para un pensamiento de lo impresentable, la siguiente referencia: LYOTARD, J.-F., *La Diferencia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.

³³ «En mayo de 1961 realiza una serie de 90 latas de *Merda d'artista*, cada una de ellas de 30 gr. La etiqueta precisa que se encuentra “conservada al natural”, y que ha sido “producida y envasada en mayo de 1961”. La etiqueta, numerada y firmada por el artista, está redactada en inglés, francés, italiano y alemán. Su precio queda establecido por la cotización diaria del oro». SAN MARTÍN, F. J., *Piero Manzoni*, Madrid, Editorial Nerea, 1998, pp. 25-26.

³⁴ «Como hijos de la cultura anal, todos nosotros tenemos una relación más o menos perturbada hacia la propia mierda. La separación de nuestra conciencia de la propia mierda es el más profundo adiestramiento que nos dice lo que tiene que suceder oculta y privadamente. La relación que se inculca a los hombres hacia sus propios excrementos suministra el modelo de relación que existe para con todas las basuras de la vida. Hasta ahora se las ha ignorado regularmente. Solo bajo el signo moderno del pensar ecológico nos estamos viendo obligados a recoger nuestras basuras en la conciencia». SLOTERDIJK, P., *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, p. 242.

cie: no se trata de ignorar la esencia-excremento, sino de no producirla más, y de ser así, de producirla sabiendo que tan sólo es superficie. Por tanto, no es propio llevar a Manzoni y a su obra *Mierda de artista* ante el diván del psicoanalista, porque ya no somos hermeneutas que buscaran una verdad o un sentido unívoco, y porque no nos gusta subsumir los casos particulares en las generalidades de nuestra verdad³⁵. No podemos interpretar *Mierda de artista* a partir del psicoanálisis, estableciendo, por ejemplo, la psico-sexualidad de Manzoni a partir del tipo sádico-anal, que hubiese regresado a su infancia para, una vez desalojados sus excrementos, satisfacer a los que le rodean (mercado del arte, crítica de arte) con su regalo³⁶. Tampoco pertenece a nuestro gusto anti-esencialista contemporáneo interpretar *Mierda de artista* como una ruptura con la prohibición al niño de procurarse un placer en la zona erógena anal a través de la defecación³⁷. Y por supuesto, ya no interpretar *Mierda de artista* como el desvelamiento de la presencia del ser-cloaca que reluce como ente-mierda, sino como diferencia enlatada que produce multiplicidades únicas a la deriva. ¿Se atrevería Heidegger a reunir, en la presencia, a desocultar, en el recogimiento, el contenido de estas reproducciones, para desvelar una especie de *Lichtung* del excremento? ¿Querría Gadamer establecer un diálogo hermenéutico o tal vez escuchar con el oído interior el auténtico revelarse del excremento-poema?

Porque de la esencia como tal ya no queda nada, tal como comprendió Bruce Nauman en su obra *Cámara subterránea con audio y video* (1972-1974), en la que introdujo una cámara de video y un micrófono en un receptáculo de

³⁵ «En el Antiedipo, si queremos verlo así, yo creo que se puede, vemos encarnado en la figura del psicoanalista al lector tradicional ávido de verdad, de univocidad, de sentido, incapaz de soportar la más mínima ambigüedad, la angustia ante el sinsentido del texto, pertrechado por todo un aparataje hermenéutico (ejemplificado en la triangulación edípica que se quiere imponer forzosamente a cualquier situación) que le lleva a diseccionar el texto del paciente hasta hacer de su discurso un Libro abierto, un caso clínico subsumido en la generalidad de la Ley edípica». VIDARTE, P., *op. cit.*, p. 184.

³⁶ «El contenido intestinal se conduce, pues, al desempeñar la función de cuerpo excitante de una mucosa sexualmente sensible, como precursor de otro órgano que no entrará en acción sino después de la infancia. Pero, además, entraña para el infantil sujeto otras varias e importantes significaciones. El niño considera los excrementos como una parte de su cuerpo y les da la significación de un “primer regalo”, con el cual puede mostrar su docilidad a las personas que le rodean o su negativa a complacerlas. Desde esta significación de “regalo” pasan los excrementos a la significación de “niño”; esto es, que según una de las teorías sexuales infantiles representa un niño concebido por el acto de la alimentación y parido por el recto». FREUD, S., *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 57.

³⁷ «[...] sostiene Lou Andreas-Salomé que la primera prohibición que se alza ante el niño, la de procurarse un placer por medio de la actividad anal y de sus productos, ejerce una influencia determinante sobre todo su desarrollo ulterior. La criatura comienza a darse cuenta en esta ocasión de la existencia de un mundo exterior hostil a sus impulsos instintivos, y aprende a diferenciar su propia persona de aquellas otras que le rodean y a desarrollar la primera “represión” de sus posibilidades de placer. Lo “anal” pasa a constituir, desde este punto, el símbolo de todo lo prohibido, de todo aquello que nos es preciso rechazar y apartar de nuestro camino». *Ibidem*, p. 164.

hormigón, sumergiéndolo a una profundidad de dos metros y medio bajo tierra. La cámara, que debía registrar los acontecimientos que se produjesen dentro de la tierra, estaba conectada a un monitor exterior³⁸. En el monitor aparecía aquello que, según el propio artista, debería de acontecer en el corazón de las cosas mismas. Los espectadores veían el fracaso de la esencia de las cosas, la falta de presentación de lo auténtico. La ironía de Nauman traslada la interpretación del mundo al vacío propio de la nada. El más allá imposible de la esencia se revela bajo la tierra como el límite des-ilusionante de lo real. Nada más allá, nada entonces que decir o interpretar, el monitor nos devuelve al mundo de los vivos, a las superficies, sin recordar nada y ajenos a cualquier aparición de lo Mismo.

Es mejor, por tanto, no interrumpir el devenir de las obras de arte con las interpretaciones de la reunión, no obstruir el espacio de crecimiento de las multiplicidades. Nuestra época deberá ser aquella en la que superemos el gesto irónico de Penone, en la obra denominada *Alpi Marittime. Continuerà a crece-*



Fig. 4. Giuseppe Penone, *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968-1978).

³⁸ CERECEDA, M., «Nada de nada (El arte de la desaparición y la desaparición del arte)», en CERECEDA, M., *Problemas del arte contemporáneo. Curso de Filosofía del Arte en 15 lecciones*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 69.

re tranne che in quel punto (1968-1978)³⁹ [fig. 4], donde se bloquea el crecimiento de un árbol con una mano de bronce; la época en la que retiremos la mano opresora del sentido de aquello que se oculta como absolutamente otro. Es mejor permanecer en la fragilidad anti-esencial de la superficie, en el olvido de la esencia. Es mejor no querer atravesar la fragilidad de obras como *Aire de París*⁴⁰, objeto que no puede ser atravesado por el gesto hermenéutico de completitud interpretativa, pues querer hoy presentar lo impresentable, cubrir la posibilidad de que haya algo que no sea posible presentar, solo puede hacer saltar en pedazos la belleza del acontecimiento.

³⁹ «En otro sentido, centrándose en los procesos de crecimiento vegetal, Penone sitúa una reproducción metálica de una mano humana cerrándose sobre el tronco de un árbol joven. Con el tiempo, el ensanchamiento del tronco irá incorporando la mano en un autoestrangulamiento progresivo. El árbol modificará la escultura e irá también dramatizando el gesto, con una cicatriz cada vez más marcada que cortará horizontalmente su corteza». ALBELDA, J. y SABORIT, J., *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 158.

⁴⁰ «[...] se detuvo en una farmacia de la rue Blomet, no muy lejos del apartamento de Gaby Picabia. En aquellos tiempos solían venderse jarabes y sueros envasados en ampollas de vidrio sellados, con unos cuellos de graciosas curvas. Duchamp pidió al farmacéutico que rompiera el sello de una ampolla campaniforme bastante grande (de 14,5 cm de altura), dejara que se perdiera el líquido y la sellara de nuevo. Aquel iba a ser el regalo de Duchamp para Walter y Louise Arensberg. Como tenían de todo, según explicaría más tarde, les llevaba cincuenta centímetros cúbicos de *Air de Paris* [*Aire de Paris*]. TOMKINS, C., *Duchamp*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999, p. 249.

LO CUTRE ES *COOL*. ESTÉTICA, ARTE CONTEMPORÁNEO Y RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN EL SIGLO XXI

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de Zaragoza

LO CUTRE... UNA TENDENCIA EN LA RESTAURACIÓN

Según la definición del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* la palabra cutre se refiere a «Pobre, sucio o de escasa o baja calidad». Por otro lado, no hace falta explicar demasiado el anglicismo *cool*, relativo a algo que está de moda y que nos hemos permitido usar asociado con el término cutre para llamar la atención sobre una tendencia dominante en la moda y en la cultura contemporánea que ha cobrado una extraordinaria fuerza en los últimos años.

Estos aspectos definidos por los términos coloquiales hoy usados hasta la saciedad curiosamente tienen mucho que ver con una de las líneas o escuelas más publicitadas en la restauración monumental en la primera década del siglo XXI y sobre cuyo análisis queremos centrarnos, profundizando en sus orígenes y en la evidente relación existente entre restauración, estética y arte contemporáneo. Partimos de un hecho básico asimilado ya hoy en el ámbito de la disciplina y es que la restauración del patrimonio es un acto cultural que refleja el gusto y la formación del restaurador, del promotor e incluso de la sociedad que demanda y aplaude una intervención.

Centrándonos, como punto de partida de nuestro análisis, en la conservación del patrimonio monumental, en la última década (2000-2010) se constata la proliferación de un tipo de restauración mínima en la que el edificio se conserva casi «congelado» (si se puede usar una expresión de este tipo) en su estado de deterioro. Se trata de intervenciones en el patrimonio arquitectónico en las que se evidencia una voluntad mínima de actuación, podríamos incluso usar la palabra minimalismo aplicado a la restauración, con un uso consciente y premeditado de los acabados imperfectos de las superficies, en las que existe una consciente negación a ocultar el paso del tiempo por la obra; más aún, en muchos casos hay un exhibicionismo (casi impúdico) de las «tripas» del edificio, de las instalaciones, de los deterioros, en una actitud que, en nuestra opinión, se debe a una evidente contaminación entre las prácticas artísticas y sociales contemporáneas y el mundo de la restauración.

Realizando un viaje en el tiempo hacia atrás, del presente al comienzo del siglo xxi, podemos comenzar el recuento de casos por la magnífica intervención del arquitecto inglés David Chipperfield en el Neues Museum de Berlín (2009), un edificio dedicado al arte antiguo situado dentro de la famosa isla de los museos en la capital alemana, que conserva por voluntad del arquitecto las huellas de los bombardeos producidos en la Segunda Guerra Mundial como parte de la historia del edificio y que ha sido utilizado como símbolo del cierre de una etapa, dándonos «una lección de cómo abordar un pasado incómodo sin borrarlo, falsearlo o mitificarlo»¹. Frente a la posibilidad planteada inicialmente de reconstruir el edificio destruido como estaba y donde estaba, algo que ya había sucedido en otros lugares del país como en la reconstrucción de la Frauenkirche de Dresde², Chipperfield trabajó con respeto a partir de las ruinas conservadas que se muestran con sinceridad al visitante, como recuerdo de los tristes episodios en los que se vio envuelta la nación, mezclando lo nuevo con lo viejo, un criterio que ha sido muy aplaudido por la crítica³. Esta actitud, frente a la grandilocuencia de otros proyectos, ha sido la clave para el éxito obtenido entre ciudadanos y turistas, y es el ejemplo a la vez de que con sensibilidad (y sin prisas) pueden realizarse intervenciones correctas en el patrimonio conservando la elevada densidad histórica de monumentos como este, que incluyen desde el momento de su creación dentro del proyecto de isla de los museos diseñado por el káiser Federico Guillermo a mediados del siglo xix, el desgraciado hecho de su destrucción durante los bombardeos de la ciudad en la Segunda Guerra Mundial y el abandono de las ruinas a lo largo de décadas, hasta el momento de restauración y reapertura, coincidiendo con una nueva fase en la historia del país, tras la caída del muro y la unificación de las dos Alemanias. Todo un símbolo, pues, de la convulsa historia de este país.

También hay que destacar la intervención del arquitecto japonés Tadao Ando en la Fundación Pinault (2009)⁴ [fig. 1], convirtiendo unos antiguos almacenes situados en una estratégica posición en la Punta de la Dogana sobre el gran canal en Venecia, abandonados hasta hace pocos años, en una exquisita sede de la colección de arte contemporáneo del magnate francés Pinault. Una obra en la que se combina el respeto arqueológico a la pátina en los históricos muros de este edificio, con la inserción de nuevos elementos en hormigón. La

¹ ZABALBESCOA, A., «La nueva casa de Nefertiti. David Chipperfield ha planteado una intervención “cabal y sincera” en el Neues Museum berlinés, abierto en octubre y que alberga el Museo Egipcio», *El Viajero*, suplemento del diario *El País*, Madrid, 29 de mayo de 2010, p. 2.

² Hemos estudiado este caso y otros similares en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *La clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela, 2007.

³ «Neues Museum reopens», *The Art Newspaper*, 2006, 2009, p. 26.

⁴ FRANZOIA, E., «Venecia: arquitectura para el arte, arte para la arquitectura», *Diseño Interior*, 206, 2009, pp. 64-76; RAMÍREZ BLANCO, J., «Suntuosa proa. La colección Pinault, en Punta della Dogana, Venecia», *Arquitectura Viva*, 126, 2009, pp. 74-75.

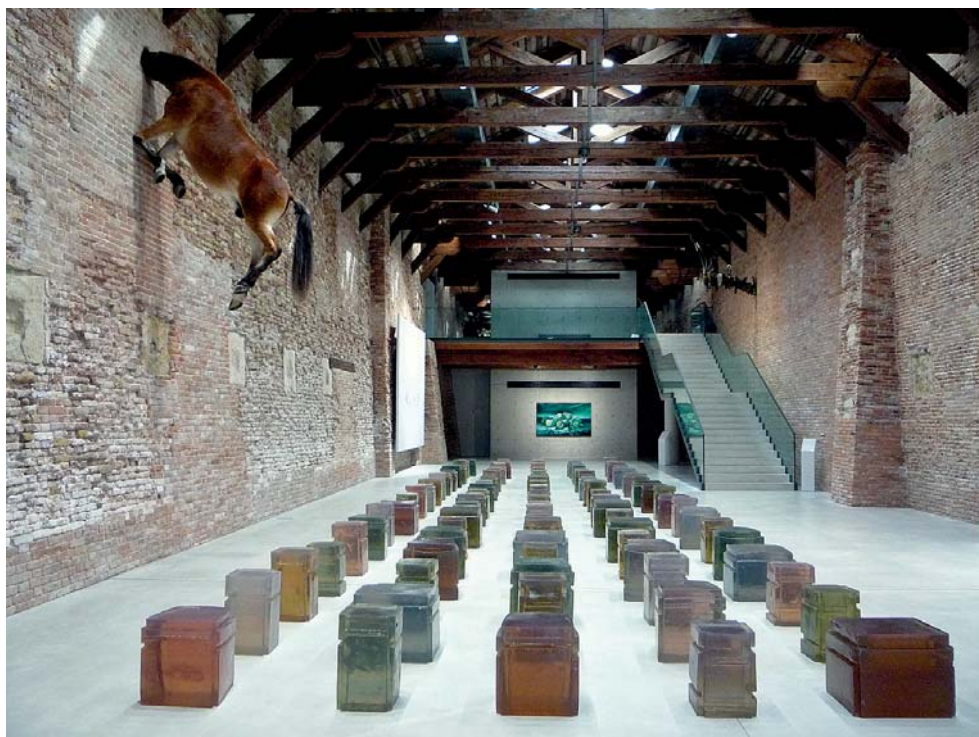


Fig. 1. Interior de la Fundación Pinault, Venecia, septiembre de 2010. Intervención del arquitecto Tadao Ando.
Foto de la autora con permiso de la Fundación.

Fundación Pinault pasa a formar parte de una de las áreas museísticas más famosas del mundo al estar integrada por importantísimas instituciones situadas en el borde del Gran Canal: la Galería de la Academia, el Palazzo Grassi y la Fundación Guggenheim, lo que aumenta su potencial atractivo turístico. En la misma línea está la mínima transformación de una de las naves de los antiguos almacenes de sal en Zattere, en el barrio de Dorsoduro, en la misma ciudad de Venezia, en sede de la Fundación Emilio e Annabianca Vedova, obra realizada por el arquitecto italiano Renzo Piano (2009), en la que se combina la exhibición de las obras del artista italiano Emilio Vedova, junto con las de otros artistas contemporáneos como Louise Bourgeois, con un ambiente en el que por expresa voluntad de Vedova no se han tocado los irregulares muros de ladrillo ni las estructuras de cubierta de madera. Ha sido una intervención sobria, tal y como la quería el artista, donde la novedad reside en la manera de mostrar las obras, colgadas y en movimiento en una estructura mecánica como si fuera una cadena de montaje⁵, que acaba por convertirse ella misma en una especie de instalación artística.

⁵ <http://www.fondazionevedova.org/>.

Si retrocedemos en el tiempo, a lo largo de esta primera década del siglo XXI, continuamos encontrando más ejemplos similares en la misma línea de intervenciones en las que parece que el monumento no ha sido en realidad restaurado, como la exitosa transformación en centro cultural de una de las naves del Matadero de Madrid [fig. 2], un monumental conjunto de arquitectura neomudéjar de más de 100.000 m² del arquitecto Luis Bellido (1908-1025), un proyecto realizado entre 2004 y 2006 bajo la dirección de los arquitectos Arturo Franco y Fabrice van Teeslar⁶, un proyecto que forma parte de una ambiciosa operación municipal para transformar esta zona situada al sur de Madrid en torno al río Manzanares, presentándola como una «nueva ciudad de la creación»⁷, en la línea de las nuevas «fábricas de la cultura» que empiezan a proliferar fuera y dentro de España⁸.

Desde el punto de vista de los criterios de intervención, la actuación de los arquitectos Franco y Van Teslaar llama poderosamente la atención en el panorama de la restauración en nuestro país por su radicalidad, por su voluntad minimalista de no intervenir en la arquitectura preexistente, actitud que sintoniza y enlaza con lo realizado en otros lugares anteriores y contemporáneos como el LIFE de Saint-Nazaire y el Palais de Tokio en París. Una disposición que responde al gusto por lo informe, por lo crudo, por una cierta estética premeditadamente pobre –y quizás fea para según qué cánones–, en la que la intervención se ha reducido de manera consciente al mínimo. Los muros, los suelos, los techos han quedado como estaban, no se han realizado prácticamente modificaciones excepto por la inserción de una caja de vidrio y acero donde se instalan las oficinas de *Intermediae*, institución municipal que gestiona este centro cultural, y unos bloques de acero donde se encuentran los baños. El resto del espacio aparece tal y como se encontraba después de veinte años de abandono. No solo esto, se ha potenciado la expresividad del lugar utilizando para los escasos elementos nuevos necesarios (puertas, ventanas, mamparas divisorias, el mostrador de recepción, etc.) materiales como el hierro y el hormigón pulido que conectan con la sensibilidad de lo

⁶ Hemos estudiado este proyecto en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., «El museo como reclamo turístico de la ciudad. Caixa Fórum Madrid y el Matadero de Madrid», en *Integración y resistencia en la era global. Evento teórico X Bienal de La Habana*, La Habana, Bienal de La Habana - SEACEX - Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2009, pp. 133-146. Información complementaria sobre el proyecto se encuentra asimismo en: LUCAS, A., «Un “matadero” para el arte de vanguardia», *El Mundo*, Madrid, 14 de marzo de 2006, p. 53; FERNÁNDEZ BERMEJO, R., «Desnudar la historia. Arturo Franco y Fabrice van Teeslar. Centro cultural Matadero Madrid», *Diseño Interior*, 183, 2007, pp. 170-177.

⁷ LUCAS, A., *op. cit.*, p. 53.

⁸ La Laboral de Gijón y la Tabacalera de San Sebastián son dos ejemplos recientes de estos nuevos modelos culturales. Vid. CARRILLO, J., *Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea*. Artículo conectado a la sesión de trabajo de 21 de febrero de 2008 del Laboratorio del Procomún, editado en versión digital. Consultar en <http://medialab-prado.es>.



Fig. 2. Detalle del interior de una de las naves del Matadero de Madrid adaptada para el proyecto *Intermediae*. Intervención de los arquitectos Arturo Franco y Fabrice van Teslaar. Foto de la autora.

industrial; incluso se ha subrayado el aspecto de ruina artificial picando muros y soportes hasta media altura, quitando revocos y abriendo irregulares aberturas en el muro (para crear pasos de acceso necesarios) en las que se insertan unas cajas de hierro, que funcionan como puertas, pero que semejan esculturas. El efecto es un espacio lúgubre de gran impacto en el espectador, que no oculta, sino que exalta su naturaleza y origen industrial, mérito que ha sido reconocido con la concesión de un premio a la rehabilitación del edificio en 2007⁹.

Otro de los ejemplos más significativos es la transformación de las ruinas de la iglesia de Escuelas Pías, en Madrid [fig. 3], un edificio que fue incendiado durante la Guerra Civil y que permaneció en ruinas hasta comienzos del presente milenio, situado en el castizo barrio de Lavapiés. Estas ruinas han sido recuperadas con un nuevo uso como biblioteca según el proyecto del arquitecto José Ignacio Linazasoro¹⁰ (2004), dentro de un proyecto general de ordenación de la zona. Es preciso señalar que este arquitecto es uno de los profesionales que ha llevado a cabo alguna de las intervenciones más interesantes en el campo de la restauración monumental en España a lo largo de las últimas

⁹ *XXI Premios de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007.

¹⁰ LINAZASORO, J. I., «Biblioteca y aulario en las antiguas Escuelas Pías (Madrid)», *Arquitectura*, 357, 2004, pp. 8-12.



Fig. 3. Interior de la biblioteca de la UNED instalada en las ruinas de la iglesia de Escuelas Pías, Madrid. Intervención del arquitecto José Ignacio Linazasoro. Foto de la autora.

tres décadas, como por ejemplo la restauración de la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco, Valladolid (1984-1987), y que siempre ha sido muy sensible a la conservación de la huella del tiempo en los monumentos, como muestran tanto su actuación en Medina de Rioseco como, sobre todo, la intervención en las ruinas de Escuelas Pías. En este caso la intervención no niega la condición de ruina, sino que la consolida en un gesto «ético y estético» en el que conviven los restos dañados en la guerra, testimonio de la historia del edificio y también de los avatares en que se ha visto sumido nuestro país, con las mínimas instalaciones necesarias para utilizar el recinto como un magnífico espacio dedicado a la lectura. Los muros han sido consolidados, pero no completados los revocos faltantes en el interior del templo y la cúpula que coronaba el edificio no ha sido rehecha, de tal manera que sin conocer los datos particulares de la construcción, el espectador aprecia las fases por las que ha pasado el edificio: antes templo, ruina luego, edificio con uso cultural hoy. Una intervención que se acerca a la de Chipperfield en el Neues Museum, realizada años después de la de Madrid.

En este análisis de obras significativas realizadas a partir de una estética conscientemente pobre nos encontramos con proyectos realizados por toda Europa y, de nuevo en Alemania, debe citarse un caso espectacular por las dimensiones, pero también por sus características técnicas y por su historia, ya que el Jahrhunderthalle de Bochum [fig. 4], una antigua fábrica de gas construida en



Fig. 4. Exterior del Jahrhunderthalle de Bochum. Intervención del arquitecto alemán K. H. Petzinka. Foto de la autora.

1902 y denominada como la «catedral del trabajo»¹¹ por su extraordinario tamaño, desde fuera parece un edificio abandonado, mientras en su interior nos encontramos con un imponente auditorio para alojar los eventos del festival Triennale del Ruhr. La intervención¹² se debe al arquitecto alemán K. H. Petzinka (2002-2003), que ha combinado por un lado el mantenimiento de parte de la construcción en estado ruinoso, mientras por otro ha añadido un ala paralela en arquitectura de acero y vidrio estilo high-tech, provocando un fuerte contraste visual entre lo nuevo y lo viejo. La recuperación del Jahrhunderthalle, clausurado su uso industrial en 1968, se produce dentro de un proyecto urbanístico más ambicioso en el que la arquitectura industrial se integra en un extenso parque urbano y parte de los restos del edificio llegan a alcanzar el estatus de escultura monumental (nos referimos a las gigantescas tuberías de gas, cuyas formas onduladas recuerdan las esculturas contemporáneas en acero corten de artistas como Richard Serra). Un dato a tener en cuenta, asimismo, es que este auditorio y el parque, junto con otras infraestructuras industriales reutilizadas como el Museo de la Minería, son uno de los principales polos de atracción de la cuenca del Ruhr, que este año 2010 ha desarrollado innumerables eventos y actividades en torno a la declaración de capital cultural para su ruta industrial, la mayor de Europa y probablemente una de las más importantes del mundo.

Saltando el océano, y como prueba del evidente interés que suscita la arquitectura industrial y en la misma tendencia de intervenciones mínimas en el

¹¹ STURM, H., *Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit. Geschichte&Gegenwart eines Mitos*, Essen, Klartext-Verlag, 2007.

¹² FÖHL, A., *Architekturführer Ruhrgebiet. Architectural Guide to the Ruhr*, Berlin, Dietrich Reimeg Verlag, 2010.

patrimonio, nos encontramos con otro ejemplo de gran relevancia en el contexto de su país. Se trata de Matucana 100, en Santiago de Chile¹³, una fundación dedicada a la promoción de las artes visuales chilenas creada a finales de 2001, que recibe su nombre de su dirección postal, en la calle Matucana, localizada en la comuna (barrio) Quinta Normal, al oeste de Santiago, donde se encuentra un antiguo almacén de ferrocarril estatal. Un edificio industrial que data de 1909, con un alto valor simbólico ya que desde esa estación partieron los veteranos de la Guerra del Pacífico y que por su vinculación al movimiento obrero también se asocia con la resistencia a la Dictadura de Pinochet. El edificio, que era propiedad del Estado (Ministerio de Bienes Nacionales), ha sido cedido en usufructo a la Fundación por treinta años. El proyecto surgió a partir de la celebración del bicentenario de la independencia de Chile y, como en algunos de los casos analizados, tiene una proyección social y urbanística más ambiciosa, puesto que se ha convertido en un foco cultural dinamizador de la zona que ha potenciado la creación de otras infraestructuras sociales y culturales. La intervención en el almacén ha sido mínima, respetando sus dimensiones espaciales y la memoria histórica que conservan sus muros. Es aquí donde se realizan las exposiciones de artes plásticas y donde se invita a ocupar el espacio a los artistas, suscitando una interesante y nueva relación entre las obras de arte contemporáneo y el viejo almacén reutilizado, un hecho que ha provocado gran interés entre los creadores chilenos.

Coincide cronológicamente con Matucana 100 uno de los casos más conocidos, quizás por estar situado en París. Nos referimos al Palais de Tokio, rehabilitado por los arquitectos franceses Lacaton y Vassal (2001). En origen, este monumental edificio formaba parte de la Exposición Internacional de París de 1937. En 1974 se instaló en él el Museo de Arte Moderno de París, cuya colección más tarde se trasladaría al Centro Pompidou. El recinto fue objeto de diversas propuestas, entre ellas la instalación de un Palacio del Cine. Sin embargo, esta iniciativa se paralizó en la fase de demolición y finalmente, en 1999, el Ministerio de Cultura francés convocó un concurso para la «habilitación de un lugar para la creación contemporánea que aproximara al público a las distintas formas de expresión artística actual»¹⁴.

La propuesta ganadora de los arquitectos Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal, se basaba en dos aspectos básicos: la mínima intervención para potenciar la expresividad del espacio en su aspecto de obra desnuda de estética industrial, y el carácter abierto, propio de una instalación artística, para favore-

¹³ Hemos estudiado en profundidad este caso en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., «La musealización de la arquitectura industrial. Algunos casos de estudio», en *Restaurar la memoria. IV Congreso Internacional AREPA. Arqueología, Arte y restauración*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, pp. 533-556.

¹⁴ LACATON & VASSAL, «Centro de arte en un pabellón de 1937, París», *AV Monografías*, 98, 2002, pp. 104-108.

cer la celebración de actividades culturales de muy diverso cariz. El Palais de Tokio se convierte así en una máquina de producir actos culturales entre los que se encuentran exposiciones temporales, talleres, publicaciones, encuentros entre artista y público, estancias creativas, para lo que cuenta con diversas instalaciones en las que cobran especial importancia, además de los espacios de exhibición y producción, los lugares de encuentro abiertos todos los días desde mediodía hasta medianoche, como la librería, la cafetería y el restaurante. Los arquitectos manifestaban haberse inspirado en el aspecto de la plaza de Djemaa-el-Fna de Marrakech, un lugar abierto en continuo proceso de configuración según la población que la ocupa. Algo de esto tiene el Palais de Tokio, un edificio de más de 8.000 metros cuadrados que intenta ser más un espacio público, donde se desarrollan actividades culturales con la participación de públicos diversos, «un lugar de paso para visitantes y de estancia para creadores»¹⁵, que un museo o centro artístico convencional.

El último ejemplo que queremos citar coincide con el comienzo del milenio, el 1 de enero de 2000, cuando se inaugura LU. Le Lieu Unique¹⁶, un nuevo centro cultural creado en Nantes (de nuevo, en Francia), a partir de la transformación de una pequeña parte de la antigua fábrica de galletas LU: Lefèvre-Utile, que había cesado de funcionar en 1986. El nuevo centro cuyo nombre coincide a propósito con el de las famosas galletas LU, símbolo industrial de la ciudad, se instala en el edificio fabril que ha sido rehabilitado por los arquitectos Patrick Bouchain, Loïc Julienne y Nicole Concordet como un espacio multifuncional en el que conviven un restaurante, un bar, un teatro, una sala de exposiciones dedicada al arte contemporáneo, una pequeña tienda-librería e incluso una sauna. Se trata de un lugar mínimamente reformado en el que impacta sobre todo la gran nave de 1.200 metros cuadrados utilizada como espacio de exposiciones temporales, junto a la que se encuentran el resto de instalaciones; desde ella puede accederse a la torre, signo distintivo del edificio, que permite una excepcional panorámica sobre la ciudad. Este proyecto forma parte de la regeneración de una antigua zona industrial destinada ahora a servicios (Cité de la Justice) y uso residencial, en el que conviven de manera armoniosa la arquitectura contemporánea con los restos de la arquitectura industrial.

Estos son algunos de los casos más famosos y publicitados, pero podríamos traer aquí unos cuantos más. Las preguntas que, como historiadores, debemos

¹⁵ *Ibidem*, p. 104.

¹⁶ CATSAROS, C., *Le Lieu Unique. Le chantier, un acte culturel*, Nantes, L'Impensé Actes Sud, 2006. Hemos estudiado el caso de Nantes y la conservación de su patrimonio industrial en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., «Patrimonio industrial y arte contemporáneo. Una nueva geografía cultural», *I Jornadas Andaluzas de Patrimonio Industrial y la Obra Pública*, Sevilla, 25-27 de noviembre de 2010, Escuela Superior de Ingenieros de Sevilla, Universidad de Sevilla (actas en publicación).

entonces plantearnos son: ¿Por qué es tan abundante el fenómeno? y ¿dónde podemos situar su origen? Para responder a ellas necesariamente hay que aludir a diferentes circunstancias que se entremezclan y relacionan a lo largo de la última década.

LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

En primer lugar, hay que referirse necesariamente al arte contemporáneo y a su relación con la restauración, puesto que no se trata de disciplinas que puedan separarse como si no tuvieran nada que ver, dado que ambas forman parte de un sustrato común, la cultura de una época, que las modela de diversa manera. De hecho en la obsesión por las superficies erosionadas e imperfectas evidente en muchos proyectos de restauración actual como los que acabamos de citar, se advierte la presencia sutil e inconsciente del informalismo y sus continuadores (pueden citarse Tàpies, Burri y hasta algunas obras de Barceló como ejemplos), tendencias artísticas consolidadas desde hace tiempo, historizadas ya como fenómenos artísticos y asimiladas por el gusto popular, que aparecen también en múltiples ejemplos cotidianos del diseño gráfico (un ejemplo reciente: la portada del suplemento *Metrópolis* del diario *El Mundo*, el 5 de noviembre de 2010). Al mismo tiempo, la generalización de nuevos materiales escultóricos como el acero corten han servido para acostumar al espectador a una estética diferente a la del arte tradicional, un factor que, junto con el anterior, sin duda influyen en la aceptación y el éxito de restauraciones que parecen obras inacabadas en las que abundan los muros agrietados, las paredes de ladrillo desgastado, los suelos de cemento, las vigas de hierro al descubierto...

Por otro lado, la búsqueda de espacios artísticos alternativos a los lugares y circuitos tradicionales, ha llevado a artistas y comisarios a utilizar arquitecturas poco habituales como fábricas, cárceles, escuelas, garajes, incluso búnkeres y bases submarinas construidas por los nazis. Tipologías poco habituales hasta hace dos décadas en el arte contemporáneo, que sin embargo comparten un mismo espíritu: el de la ocupación del lugar y el apropiacionismo que nace en Estados Unidos a comienzos de los años ochenta, rasgos por otro lado muy característicos de la posmodernidad. De hecho, muchos artistas contemporáneos son invitados a ocupar y manipular estos lugares y espacios, en una nueva «expansión del objeto artístico», que de alguna manera dignifica y «artistiza» (o estetiza, como diría Remo Guidieri) estos «espacios de desecho». Una invitación recibida con entusiasmo por algunos artistas como Christian Boltanski, fascinados por las posibilidades de nuevas relaciones plásticas, intelectuales y emocionales suscitadas por el encuentro entre la arquitectura histórica o industrial y las instalaciones contemporáneas. Al respecto, Boltanski ha expresado, con motivo de la inauguración de una serie de instalaciones suyas en el Hangar



Fig. 5. «Work-place», instalación del Studio Mumbai Architects (India), para la 12.ª Bienal de Arquitectura de Venecia, en el Arsenal. Foto de la autora con permiso de la Bienale.

Bicoca en Milán (2010), un espacio dedicado al arte contemporáneo inaugurado en 2006, que:

La obra de arte es para mí como una partitura musical, tocada por el compositor cada vez de una manera diversa [...], una obra que dialoga de manera estrecha con el espacio arquitectónico en el que se instala, recibiendo y provocando nuevas sensaciones, porque este se convierte en parte de la instalación¹⁷.

Probablemente, uno de los espacios industriales donde primero se gestaron este tipo de experiencias fue la Bienal de Venecia¹⁸, el evento más antiguo en su categoría, creada en 1855, y que este año ha celebrado su 12.ª edición dedicada a la arquitectura, que desde 1980, cuando se celebra la primera edición de la Bienal de Arquitectura bajo la dirección del arquitecto italiano Paolo Portoghesi, viene utilizando una pequeña parte del Arsenal [fig. 5], un antiguo complejo fabril, corazón de la industria naviera veneciana, construido desde la Edad Media y ampliado en la Edad Moderna. Pero incluso antes, en Estados Unidos, país de origen del apro-

¹⁷ FIORDIMELA, C., «Arte contemporanea e spazi museali. Christian Boltanski: così allestisco l'Hangar Bicoca», *Il Giornale dell'architettura*, 86, 2010, p. 22.

¹⁸ DI MARTINO, E., *Storia della Biennale di Venezia 1985-2003*, Venezia, Papiro Arte, 2003.

piacionismo, ya habían surgido experiencias novedosas como la realizada en PS1. Las iniciales corresponden a la Public School 1 de Queens, en Nueva York, donde se creó en 1976 un pionero centro artístico alternativo donde los artistas exponían sus obras, sin haber modificado nada de la escuela original. Esta experiencia fue consolidándose, y a la vez transformándose y perdiendo autonomía al convertirse en PS1. Contemporary Art Center, un lugar dedicado al arte contemporáneo que en la actualidad forma parte de la infraestructura del MoMA (Museum of Modern Art). Su aspecto actual es resultado de la intervención en 1997 del estudio Frederik Fisher&Partner Architects, que sólo añadió un espacio de recepción al exterior, realizado en hormigón, utilizado también para la exhibición de obras de arte.

El PS1 es un espacio muy interesante donde se exhiben exposiciones temporales, en el que los artistas contemporáneos son invitados a ocupar las aulas, pasillos y escaleras de esta antigua escuela pública que está prácticamente tal y como se encontraba en los años setenta. Un espacio visualmente muy «contaminado» (o alejado de la tradicional museología *white box*) más próximo a una situación de cierto abandono, con una estética muy concreta, un tanto industrial y de obra a medio construir, que ha tenido mucho éxito en la actualidad como muestran ejemplos cronológicamente posteriores como el Palais de Tokio en París o el Matadero de Madrid.

Merece la pena citar otros ejemplos de «ocupación» artística de lugares extraños al arte, sin realización de cambios sustanciales en los mismos. Quizás uno de los más sorprendentes sea el CAT, Centre for Contemporary Art, de Viena. Se trata de una iniciativa de Peter Noever, el director del Museo de Artes Aplicadas (MAK) de Viena, quien en 2001 propuso la reutilización de una de las torres de defensa antiaérea que todavía quedaban en la capital austriaca como extensión del museo, invitando a artistas contemporáneos a ocupar los diversos espacios. El proyecto (todavía no realizado completamente) era convertir esta poderosa estructura de 12.900 metros cuadrados, 42 metros de altura y nueve plantas, que domina el perfil del parque Esterhazy donde se levanta, en sede complementaria al museo donde mostrar obras de arte del siglo XXI. Está prevista la ejecución de un proyecto arquitectónico y artístico de Jenny Holzer y James Turrell, que modifica parcialmente la estructura, sobre todo en su parte posterior donde se construirían dos nuevos pabellones de vidrio, pero todavía no se ha ejecutado, por lo que no se han realizado modificaciones sustanciales en el búnker, que conserva íntegro el amenazador aspecto exterior y el lúgubre ambiente interior ligados, sin duda alguna, a esa oscura y dramática etapa de la historia europea que es el nazismo.

En la misma línea se encuentra el LIFE, Lieu International des Formes Emergentes¹⁹, un centro cultural dedicado a la cultura visual contemporánea

¹⁹ MARTÍ, O., «Una base de submarinos para las formas emergentes. El LIFE de Saint-Nazaire insufla vida cultural a un lugar que simbolizó la destrucción de la ciudad», *Babelia*, suplemento cultural del periódico *El País*, Madrid, 29 de diciembre de 2007, pp. 30-31.

instalado en una antigua base submarina nazi en Saint-Nazaire, a 50 kilómetros de Nantes, en la desembocadura del río Loira. Una iniciativa que se enmarca en un proyecto urbanístico más ambicioso diseñado por los arquitectos españoles Manuel de Solá Morales, Oriol Clos y Javier Rui-Wamba (1999 y 2001)²⁰, que tenía como objetivo recuperar la conexión entre esta gigantesca construcción y la ciudad, que se sitúa a su espalda, y que fue completamente destruida durante los bombardeos acaecidos la Segunda Guerra Mundial. Dentro de esta iniciativa, la apertura del LIFE instalado en una de las grandes naves de la base, ha ofrecido a los artistas la posibilidad de crear instalaciones específicas para este complejo espacio, tan cargado de historia. La intervención del estudio berlinés LIN de Finn Geipel y Giulia Andi (2007), conserva prácticamente la integridad del edificio, sin camuflar su carácter militar, e intenta «reconciliar Saint-Nazarie con el monstruo que casi había causado la muerte de la ciudad»²¹. El LIFE es, indiscutiblemente, el símbolo de una nueva etapa de espacios en lugares alternativos y no es arbitrario el hecho de que, desde las primeras iniciativas surgidas en los años setenta, hayan tenido que pasar unos años para que resultara admisible socialmente instalar un centro cultural en un búnker de hormigón como éste.

Los resultados de este encuentro entre espacios insospechados y obras de arte actual sorprenden, a menudo, hasta a los propios creadores, y mucho más al público, lo que sin duda afianzará esta tendencia entre los gestores culturales. Buena prueba de ello es la sugerente instalación *Les Dormeurs* del artista portugués Pedro Cabrita Reis, situada en un antiguo garaje abandonado, el Entrepôt Bichat, con motivo de la X Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon (2009), un edificio industrial de 800 metros cuadrados construido en 1916, que sirvió como arsenal y luego como garaje hasta su incendio en los años ochenta, con una interesantísima estructura de hormigón armado y cubierta de dientes de sierra, en el que la instalación con luces de neón diseñada por Cabrita Reis, potenciaba las sensaciones espaciales producidas por este lugar en el que quedan todavía huellas del incendio que acabó con el uso de las instalaciones. Un espacio, por tanto, en el que es evidente el paso del tiempo y la sensación de ruina y abandono con los que juega con frecuencia el artista contemporáneo.

Un ejemplo más que constata la fuerza de esta tendencia: Manifesta 8_2010 Murcia, también conocida como la Bienal Europea de Arte Contemporáneo, una actividad itinerante que va cambiando su emplazamiento por diversos lugares del continente y que en esta ocasión ha recalado en España, utiliza como una de sus sedes la prisión de San Antón, en Cartagena, donde se muestran obras

²⁰ «Saint-Nazaire. Assumer sa modernité», *Project Urbain*, 17, 1999; y «Ville port Saint-Nazaire, Loire Atlantique, Francia», *ON. Arquitectura y Diseño*, 300, 2009, pp. 138-143.

²¹ «Transformación del búnker Alvéole 14», *Arquitectura COAM*, 356, 2009, pp. 35-39.

de Thierry Geoffroy, Abed Anoud, Khaled Hafed y el colectivo Brumaria. El uso de espacios no convencionales intervenidos por los artistas ha llamado especialmente la atención de público y de críticos, planteando sugerentes reflexiones: «Una antigua cárcel que es en sí misma una pieza artística, no por su belleza, en absoluto, sino por la contundencia de las historias que parecen encerrar sus paredes y que supuran en cada detalle encontrado»²².

Son casos elegidos por diversas razones pero que tienen en común varios aspectos. Entre ellos la voluntad de desplazar y deslocalizar los focos artísticos tradicionales, la búsqueda de nuevas relaciones entre continente y contenido a partir de instalar obras en lugares extraños al arte como puede ser una fábrica, un búnker o una escuela primaria (algo provocado y buscado por los mismos creadores desde los años setenta a partir de la aparición de nuevas formas artísticas como el happening, la performance y la instalación, y más recientemente el videoarte y el arte digital), y, en algunos casos, la intención de regenerar zonas o localidades deprimidas a través de la inserción de nuevos usos que atraigan población tanto fija como visitante, quizás como emulación del famoso e histórico fenómeno Guggenheim Bilbao.

En relación con estos argumentos, resulta curioso comprobar cómo el mundo del arte, en particular la crítica, ha percibido la necesidad de generar nuevos contenedores que se adapten más adecuadamente a las necesidades de los nuevos medios artísticos. En un reciente número de la revista *Artecontexto*, se planteaba precisamente este dilema entre nuevas prácticas artísticas y viejos contenedores. Al respecto el crítico de arte José Manuel Costa sostiene que las instituciones actuales no están «ni material ni ideológicamente preparadas para lidiar con unas prácticas contemporáneas que solo en muy escasas ocasiones producen objetos tangibles, o cuando menos, estáticos»²³, por lo que los museos y centros deberían reinventarse por completo. Esta reinención debería incluir, según Costa, «un cambio de paradigma en donde los centros, junto con una función expositiva de nuevo cuño, operen como nodos físicos en el intercambio de información y cooperación que funcione en el rizoma digital-interconectado».

LO INDUSTRIAL ES COOL...

En muchos casos, los lugares escogidos para este cambio de contexto suelen ser restos de fábricas, testimonio de un pasado industrial que se ha puesto en valor especialmente en los últimos quince años, dando lugar a una estética

²² REVUELTA, L., «Manifesta “okupa”», *ABC cultural*, Madrid, 31 de julio de 2010, p. 31.

²³ COSTA, J. M., «De lo curioso a lo inmaterial. Las formas de presentación del arte como superestructura ideológica», *Artecontexto*, 25, 2010, p. 8.

maquinista que conecta con una tradición que viene de las primeras vanguardias artísticas, y que reforzado el gusto actual por lo cutre, se ha convertido ya en un fenómeno en auge en la moda y el diseño contemporáneo. Museos (Museo Kuppersmuhle de Arte contemporáneo, instalado en un antiguo almacén y molino de grano del puerto fluvial de Duisburgo, Alemania, rehabilitado por los arquitectos Herzog y De Meuron, 1999²⁴), galerías de arte (Galería Max Hetzler, Berlín, 2008), restaurantes y bares, tiendas (taller del diseñador belga Dries van Noten en Amberes²⁵), hoteles (The Waterhouse, Shangai, China, arquitectos Neri&Hu, 2010²⁶), viviendas (vivienda rural en Palencia, arquitecto Jesús Castillo, 2007²⁷; piso en Madrid, diseñadora Alejandra Calabrese, 2010²⁸), incluso reportajes de moda²⁹ y de mobiliario³⁰ se sitúan en instalaciones fabriles abandonadas, prácticamente sin alterarlas y exhibiendo de manera ostentosa el deterioro en sus muros e instalaciones. Un culto a la ruina en la que coinciden restauración, arte contemporáneo y estética actual, en una tendencia que privilegia los acabados imperfectos y erosionados por el tiempo, que se justifica a menudo en argumentos manidos (si bien necesarios) como el reciclaje y la sostenibilidad.

En conclusión, es este un tema fascinante que oscila entre disciplinas diversas pero conectadas entre sí, que plantean un reto al historiador puesto que nos obliga a superar los límites confortables en los que habitualmente trabajamos y a manejar otras fuentes propias de la cultura popular como revistas de decoración, de moda, de diseño, periódicos, internet, que sin embargo resultan decisivas si queremos llegar a interpretar correctamente el verdadero alcance de un fenómeno que puede tener larga vida en el mundo de la conservación del patrimonio monumental, como es el de la «restauración mínima» (o cutre, si se me permite el guiño verbal).

²⁴ HERZOG & DE MEURON; «Densidad rasgada. Museo Küppersmühle en Duisburg, Alemania», *Arquitectura Viva*, 67, 1999, pp. 78-85.

²⁵ TRÉTIACK, P., «Dries van Noten y su fábrica de sueños», *ELLE*, 290, 2010, pp. 92-96.

²⁶ AD. *Architectural Digest*, edición España, 52, 2010.

²⁷ EPS, suplemento dominical del diario *El País*, Madrid, 18 de noviembre de 2007, pp. 116-121.

²⁸ EPS, suplemento dominical del diario *El País*, Madrid, 10 de octubre de 2010, pp. 80-83.

²⁹ «Código felino», *ELLE*, 289, 2010.

³⁰ AD. *Architectural Digest*, edición España, 26, 2008.

PERMANENCIA DE LOS PRESUPUESTOS PLATÓNICOS EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA. VANGELIS O EL CLASICISMO EN UNA ÉPOCA CAMBIANTE

FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN
Universidad de Zaragoza

En nuestra comunicación nos proponemos hablar de algunos aspectos que sitúan la obra de Vangelis¹ (Evangelos Papathanassiou, Volos, 1943), músico griego conocido por el gran público, sobre todo por su faceta de compositor de algunas de las más célebres bandas sonoras de la historia del cine de los últimos treinta años –*Carros de fuego* (Hugh Hudson, 1981), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *1492. La conquista del Paraíso* (Ridley Scott, 1992), o *Alejandro Magno* (Oliver Stone, 2004), por citar solo unas pocas–, dentro del panorama musical de la contemporaneidad, pero, como trataremos igualmente de abordar, fuera de los condicionantes estilísticos y, en algunos casos, los modos de producción y distribución de los estilos musicales asociados al *mainstream*, como puedan ser el pop, el rock, la música *dance*, etc.

Así, en efecto, se le suele adscribir bajo la etiqueta de la *New Age* (Nueva Era) o, en ciertas ocasiones, bajo la equívoca denominación de Música Clásica Contemporánea. La primera de ellas alude a un concepto mucho más amplio, no solamente musical, ya que se refiere a todo un movimiento o corriente de signo espiritualista surgido en los años sesenta del siglo xx, que acoge preocupaciones de distinto carácter, como el ecologismo, el pacifismo, la desaparición entre fronteras culturales, fundamentalmente establecida a partir del diálogo estético-artístico y filosófico entre Oriente y Occidente (y que tiene una clara manifestación en el ámbito musical, con la fusión de estilos y tradiciones). Último rasgo que está en la base de ciertas actitudes muy próximas a un cierto misticismo, muy vinculado, a su vez, de manera coherente con el espiritualismo que destila esencialmente la *New Age*². Tales planteamientos han generado una

¹ No existen muchos trabajos de conjunto que puedan consultarse para comprender su trayectoria artística; básicamente: GRIFFIN, M. J. T., *Vangelis. The Unknown Man. An Unauthorized Biography*, Ythanbank, 1994, y de TORRE, L. F., *Vangelis*, Madrid, Cátedra, 1998.

² MUNNISH, J., *New Age*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 9. Sobre esta tendencia espiritualista, *vid.*: MACBETH, J., *Abre tu mente*, Barcelona, Robinbook, 1993; SARRIAS MOSSO, C., *La «Nueva Era» («New Age»): ¿Nueva religión?*, Madrid, PPC, 1994; GRAEF VELÁZQUEZ, C., «La *New Age*, propuesta de una

importante producción impresa, de variado alcance, entroncando, en ocasiones, con la denostada literatura de terapia y autoayuda.

En el apartado musical, presenta un origen y unos intereses similares, dentro de ese mismo horizonte cronológico de los sesenta, y bebiendo de las fuentes de la psicodelia, del *rock* sinfónico³ y de otra serie de estilos contraculturales que buscaban plantear una alternativa a un estado de cosas conservador e inmovilista, tanto en el terreno socioeconómico como cultural, en plena efervescencia del *underground*. No es de extrañar que, asimismo, estos intérpretes asuman desde el punto de vista formal, aparte de la puesta en práctica de nuevos sonidos, la utilización de nuevas técnicas e instrumentos musicales relacionados con la tecnología informática y los sintetizadores, posibilitando con ello un insospechado mundo de experimentación en el campo musical y la constitución de un nuevo género con infinitas potencialidades bajo la expresión de música electrónica⁴. Música que pronto se va a incorporar al elenco de manifestaciones y expresiones que conforman los denominados *mass media* (junto a los ya existentes cine, radio, televisión, prensa, revistas, etc.), en el contexto de una creciente popularización, donde el progresivo fenómeno de tecnificación –y de presencia de esta– en los medios culturales y artísticos es un rasgo definitorio de esta auténtica nueva era surgida a partir de la eclosión del *Pop Art*. Son muchos y muy diferentes los músicos que hoy podemos considerar como indiscutibles representantes de la *New Age*⁵, algo lógico de pensar debido a una

espiritualidad global», *Quaderns-e de ICA*, 7, 2006; o de Myss, C., *Anatomía del espíritu*, Barcelona, Zeta Bolsillo, 2006.

³ El propio Vangelis formó parte del grupo Aphrodite's Child (fundado con Lucas Sideras y Demis Roussos), que estaría activo desde la segunda mitad de los sesenta hasta los primeros setenta. Conjunto que se encuadra dentro de este estilo y que tuvo varios éxitos a nivel internacional. Tras la desaparición del mismo, nuestro autor asumió una carrera en solitario bajo otros condicionantes de producción y formato musical. Otros músicos que se puede adscribir a la *New Age*, como el inglés Mike Oldfield, abordaron en sus inicios este estilo del rock sinfónico. Para ampliar información sobre el autor del celebrado *Tubular Bells* (1973), *vid.*, CANTOS CARNICER, J., *Mike Oldfield*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁴ «Para 1960 la música electrónica se había ya establecido como un elemento vital dentro de la música contemporánea. Todo compositor joven de cierta importancia, y muchos de los viejos, había realizado alguna utilización del nuevo medio. Además, la música electrónica había comenzado a asumir una importancia comercial en la radio, televisión y cine, principalmente como una fuente de efectos inusuales. Con el crecimiento del interés por este medio por parte de profesionales y del público, la mayoría de las investigaciones fueron dirigidas hacia un nuevo equipamiento de los estudios electrónicos». En MORGAN, R. P., *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1999, p. 491. *Vid.* el capítulo entero donde se integra esta cita, titulado «Desarrollos en la tecnología: Música electrónica», pp. 485-505. Asimismo, pueden consultarse: BLÁNQUEZ, J. y MORERA, O. (coords.), *Loops. Una historia de la música electrónica*, Barcelona, Mondadori, 2002; y SUPPER M., *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*, Madrid, Alianza, 2003.

⁵ Y con variable grado de presencia y conocimiento por parte del público, como sucede siempre a partir de los condicionantes del circuito comercial. Es cierto que podemos hablar de unos cuantos nombres que lideran esta tendencia, como el propio Vangelis, conocido sobre todo, como se ha advertido al principio del texto, por su participación como autor de partituras para el cine (el Óscar recibido por *Carros de fuego* fue un importante espaldarazo en su carrera para darse a conocer a un público más

compleja evolución, de más de cuarenta años, que esta tendencia ha desarrollado desde su aparición. Así, podemos nombrar, dentro de la multiplicidad de variantes, al ya citado Mike Oldfield, pero también a Brian Eno, Enya, Kitaro –autor de bandas sonoras de películas, como *El cielo y la tierra* (Oliver Stone, 1993)–, el también japonés Ryuichi Sakamoto –autor de las B.S.O. de *Feliz Navidad*, *Mr Lawrence* (Nagisa Oshima, 1983), *El último emperador* (Bernardo Bertolucci, 1987), *El cielo protector* (Bertolucci, 1989)–, más vinculado con el *tecno* el francés Jean-Michel Jarre (hijo del célebre compositor Maurice Jarre), el intimista Patrick O'Hearn, o los grupos alemanes Tangerine Dream o Popol Vuh, entre, quizás, los más conocidos. Del mismo modo, no queremos obviar la mención de otra serie de intérpretes que suelen asociarse con la *New Age*, aunque, y dado el carácter global e intercultural presente en ella, pueden reconocerse inicialmente bajo las tradiciones musicales vernáculas de las que participan en gran medida, mostrando así la diversidad y amplitud de propuestas, que en ocasiones pueden resultar problemáticas y/o contradictorias con la definición de música electrónica que hemos aportado, como se deriva de la utilización de instrumentos musicales y piezas ya compuestas provenientes de la tradición. En el ámbito occidental se agrupan bajo el calificativo *folk*, con una importante presencia en el área británica e irlandesa, como ejemplifican grupos como Clannad o Capercaillie, etc.

Resulta interesante, asimismo, hacer constar el trabajo paralelo en la época de nacimiento de la tendencia de otros visionarios en el terreno de las artes plásticas, una etiqueta esta cuyo alcance semántico estaba siendo desbordado debido a las nuevas prácticas, como ejemplifican autores como A. Michael Noll, Frieder Nake o Georg Nees⁶, aunque, si bien es cierto, los resultados finales no avanzaban demasiado con respecto a los trabajos de la primera abstracción.

Sobre la segunda denominación que hemos utilizado y que también es común a la hora de referirse al autor griego, Música Clásica Contemporánea, sin duda tiene que ver con el mantenimiento por su parte de categorías estéticas que lo aferran a un pasado musical y cultural (con un indudable basamento filosófico), que transita entre los referentes del clasicismo helénico de la Antigüedad y la noción de sublimidad, reactualizada, como veremos, y resituada en prioridad por parte de los teóricos y artistas del Romanticismo decimonónico. Con todo ello, creemos que su música desborda estos primeros referen-

amplio del que le conocía a partir de su presencia dentro del grupo Aphrodite's Child), pero también es cierto que encontramos el caso de otros autores que permanecen, en la mayoría de ocasiones intencionalmente, al margen de este circuito comercial estandarizado, donde el criterio económico basado en las ventas de discos es preponderante. Por otra parte, el propio Vangelis encarna esta dicotomía, mostrándose bastante reacio a realizar conciertos, conceder entrevistas a los medios, etc.

⁶ Más información sobre estas cuestiones, en HOLTZ-BONNEAU, F., *La imagen y el ordenador*, Madrid, Fundesco, 1986.

tes del clasicismo, que más que nada le sirven, en muchas ocasiones a lo largo de su carrera, como marco conceptual, como una coartada culturalista, para sus obras, de modo que los resultados finales lo aproximan a una nueva etiqueta igualmente polémica, dentro de una especie de neorromanticismo.

Entrando ya con la arriesgada hipótesis de esta comunicación, la permanencia de presupuestos platónicos del campo de la estética en la música de Vangelis, o, planteado de otro modo, cómo pueden pervivir reflexiones formuladas en el siglo V a.C. en pleno siglo xx, tiene que ver con la trascendencia que tales reflexiones –provenientes de la Antigüedad– no solo en materia estética, ha experimentado a lo largo del tiempo hasta el punto de conformar el fundamento de buena parte de lo que hoy llamamos civilización occidental. Y una de estas constantes es la configuración del clasicismo en el arte, el concepto de lo clásico como propuesta estilística, sustentada en categorías definitorias como la belleza (ideal). Una categoría que permaneció vigente hasta principios del siglo xx, con la relativización y puesta en duda acordada por la vanguardia a través de su ataque frontal a todos los resortes que conformaban la tradición artística (como bien se verifica con la lectura de los manifiestos futurista o dadaísta). Belleza y clasicismo, una asociación recurrente a lo largo de muchos siglos, que asume igualmente a partir de las tesis platónicas un barniz ético-moral del que solo se desprenderá con la emergencia de los movimientos de vanguardia⁷. Una condición asumida que comporta una puesta en valor, el reconocimiento de un aura en torno a la obra artística, retomando la noción acuñada por Walter Benjamin⁸, que generaba una consideración de connotaciones culturales (de verdadera admiración y reverencia cuasi-religiosa), cuyo marchamo de calidad estaba garantizado y sancionado por las instancias oficiales artísticas, académicas y museológicas que sustentaban la institución Arte. Con todo ello, nos situamos antes unos condicionantes que sustentan una categoría histórica que trasciende los límites estrictos temporales de la Antigüedad, donde se plantearía su inicio cronológico, proyectándose en posteriores estilos y movimientos artísticos que reflexionan sobre la idoneidad de esos modelos, su vigencia, su función ejemplarizante para las nuevas propues-

⁷ MARCHÁN FIZ, S., *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. Sobre la permanencia o no de la belleza en el arte, entendida bajo un punto de vista tradicional, en los movimientos de después de la Segunda Guerra Mundial, *vid.* DANTO, A. C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005. Igualmente, sobre la noción de «clasicismo» en las artes, *vid.* la concepción que desarrolla Heinrich WÖLFFLIN, centrándose en el arte grecorromano y renacentista, en *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Barcelona, Península, 1988, pp. 37-75. PEYRE, H., *¿Qué es el clasicismo?*, Buenos Aires/México, Fondo de Cultura Económica, 1966, que se refiere, sobre todo, en su génesis de planteamiento al clasicismo francés.

⁸ Desarrollada en su ensayo «La obra de arte en la época de su reproducción técnica», inserto en su libro *Discursos Interrumpidos I* (1935-36). Para más información sobre el pensador alemán, *vid.* el monográfico coordinado por CABRERA ALTIERI, D. H., «Walter Benjamin: la experiencia de una voz crítica, creativa y disidente», *Anthropos. Huellas del conocimiento*, 225, 2009.

tas en boga. De ahí que sea lícito reflexionar sobre la condición de atemporalidad, de aspiración de eternidad, por cuanto sinónimo de perfección, de pureza, desprenden estas formas del clasicismo, y cuyas condiciones de existencia fueron programáticamente analizadas por los pensadores de la Antigüedad, entre ellos, por supuesto, Platón, y su enunciación del mundo ideal, inteligible, revestido de estas cualidades divergentes del mundo sensible. La aspiración a su consecución por parte de las manifestaciones artísticas, y sus implicaciones morales (su validez ético-moral en cuanto participa de la Virtud, de la Bondad y de la Razón), que se desprende del pensamiento platónico⁹, ha justificado su materialización a lo largo de los tiempos a través de los distintos clasicismos¹⁰.

Desde el punto de vista formal, una de estas deudas con la Antigüedad, plasmada en el ámbito de la arquitectura, tiene que ver con reflexiones inauguradas por pensadores preplatónicos, como son los pitagóricos, y todo lo concerniente con la teoría de la armonía de las esferas. Una teoría astronómica, de interpretación del cosmos, que buscaba explicar el movimiento de los planetas, en función del círculo y la esfera, figuras geométricas simples que son juzgadas perfectas y eternas, frente a la condición temporal de los movimientos rectilíneos del mundo terrestre.

Una concepción en torno a la idea de perfección, de belleza, de atemporalidad, sobre el círculo y la esfera, que llevaría a su utilización en la arquitectura utópica por parte de algunos autores del neoclasicismo, al final del siglo de

⁹ Que sigue vigente en algunos pensadores del siglo XX, como George Edward MOORE: «Parece probable que lo bello haya de “definirse” como aquello cuya contemplación admirativa es buena en sí. Es decir, afirmar que una cosa es bella equivale a afirmar que su conocimiento es un elemento esencial en uno de los todos valiosos que hemos estado discutiendo; del tal modo que la cuestión acerca de si es “verdaderamente” bello o no, depende de la cuestión “objetiva” acerca de si el todo en cuestión es o no verdaderamente bueno y no de la cuestión acerca de si excita o no sentimientos particulares en determinadas personas. Esta definición tiene la doble garantía de que da cuenta, a la vez, de la conexión aparente entre la bondad y la belleza, y de la no menos aparente diferencia entre estas dos concepciones. Parece a primera vista que es una extraña coincidencia que deba haber dos “diferentes” predicados objetivos de valor, “bueno” y “bello”, que están, no obstante, relacionados de tal modo entre sí que todo lo que es bello es también bueno». En *Principia Ethica*, México, Centro de Estudios Filosóficos - Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p. 189.

¹⁰ Mucho se ha escrito en torno a estos conceptos cuya vinculación ha fundamentado buena parte de las expresiones artísticas occidentales desde la Antigüedad, pero este no es el lugar ni el momento para hablar sobre ello. En torno a la idea de «lo clásico», partiendo no solo de autores de la contemporaneidad, filósofos del arte y estetas surgidos desde el siglo XVIII una vez la disciplina estética como tal adquirió naturaleza epistémica diferenciada, sino ya también desde los propios artistas y teóricos del arte que, sobre todo, desde los siglos renacentistas premodernos en Italia lideraron una reactualización de los presupuestos clasicistas con evidente transcendencia en el campo de las artes. A este respecto, *vid.* GREENHALGH, M., *La tradición clásica en el arte*, Madrid, Herman Blume, 1987; PANOFKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1991; BURKE, P., *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 1993; y GINZO FERNÁNDEZ, A., *El legado clásico: en torno al pensamiento moderno y la Antigüedad clásica*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2002.

las Luces, de la Razón, como los franceses Étienne-Louis Boullée o Claude Ledoux, que tienen este mismo anhelo de perfección¹¹.

Esta «armonía de las esferas», en cuanto a concepción interpretativa de un cosmos ordenado (y bello), observa una especial vinculación con la expresión artística musical, la cual ya fue contemplada en la Antigüedad, y que también tiene su expresión material, sensible, en otras facetas de la creación humana a través de la instauración normativa del canon (recordemos a Policeto), de la medida, que garantice convenientemente –siempre en función de esa correspondencia– una valoración y consecución objetiva de belleza¹². En otro orden de cosas, estos pensadores hallaron, de nuevo, correspondencias en el ámbito moral entre el mundo ordenado, esencialmente bello y armónico, que caracteriza el cosmos, con la belleza del alma humana, un auténtico «microcosmos». Como consecuencia de esta identificación, el alma puede verse influida por la acción de la música, ya que ésta puede contribuir a generar un equilibrio (*psíquico*/espiritual) –o todo lo contrario–, de ahí que tenga una función moral, ética, de conducción orientada hacia el camino de la virtud, como lo pueda hacer la gimnasia con respecto al cuerpo¹³. Aspectos con los que concordaba el pensamiento de Platón, que reconoce los posibles efectos beneficiosos de la música, vinculándola con su capacidad liberadora, purificadora, *catártica*, necesariamente asociada con el *ethos*¹⁴.

Como utópica y esencialista es, en muchos casos, la música de Vangelis que utiliza estos motivos cósmico-espaciales, algo que es común a otros músicos encuadrados dentro de la *New Age*¹⁵, hasta el punto de generar toda una corriente que los especialistas han bautizado de «música cósmica», «música de la

¹¹ Sobre estos autores, *vid.* KAUFMANN, E., *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

¹² Pueden ampliarse todas estas cuestiones en LOMBA, J., *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos, 1987.

¹³ LOMBA, J., «Orden cósmico y moral en la música griega», en CRUZ CRUZ, J. (ed.), *La realidad musical*, Navarra, EUNSA, 1998, pp. 385-407. *Vid.*, también de este trabajo, el artículo de PALACIO, J. L., «Pitágoras a la escucha de la música de las esferas», pp. 575-583. Asimismo, véanse los dos primeros capítulos de FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988.

¹⁴ TRIAS, E., «Coda filosófica (I): "Platón: la música, la filosofía y los primeros principios"», inserta en su libro *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, pp. 805-854. Sobre las reflexiones platónicas en torno a la música, *vid.* MOUTSPOULOS, E., *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, PUF, 1989.

¹⁵ Sería prolijo hacer una lista con los autores y sus respectivos trabajos que han abordado esta temática; solo a título de ejemplo: Tangerine Dream (*Alpha Centauri*, 1971; *Stratosfear*, 1976; *Hyperborea*, 1983; etc.); Mike Oldfield (*Earth Moving*, 1989; *The Songs of Distant Earth*, 1994; *Music of the Spheres*, 2007), etc. Pero, igualmente, podemos reconocer aproximaciones por parte de músicos como Klaus Schulze, Ahsra Tempel, Brian Eno, Jean Michel Jarre, Neuronium, etc. Más información, en MUNNISH, J., *op. cit.*, p. 94. También de este autor, *La sinfonía del cosmos*, Madrid, Contrastes, 1995. Y de CAZENAVE, G., *El sonido del universo*, Barcelona, Índigo, 1988.

era espacial», etc. Es evidente que esta relación deviene de su condición de música de resonancias espiritualistas, intemporales, que la convierten en acompañamiento ideal para películas de ciencia ficción y documentales de ciencia, en su sentido más genérico, como ahora comentaremos en el caso de nuestro autor. Así, en efecto, en su obra, podemos encontrar varios trabajos dentro de esta «temática cósmica» (como en *Albedo*¹⁶, 39, de 1976), algunos de cuyos temas (entre ellos, los famosos temas *Pulstar*, *Sword of Orion* o *Alpha*) sirvieron, asimismo, de banda sonora para la serie del científico y astrónomo estadounidense Carl Sagan *Cosmos*, de 1980; como también fueron utilizados algunas partes de un disco anterior, *Heaven and Hell* (1975).

Una de sus últimas incursiones dentro de este ámbito de lo cósmico la llevó a cabo en *Mythodea* (2001), después de que la NASA le encargara la composición de un tema que sirviera de himno para la misión no tripulada a Marte, donde aún esta cuestión cósmico-espacial y la tradición de los mitos, dos temáticas que nos sitúan más allá del tiempo. Se trata de una composición ejecutada a través de una gran orquesta sinfónica y coros, que fue estrenada mundialmente en Atenas.

La mayor parte de las obras de Vangelis se caracterizan por esta búsqueda consciente de la belleza, de acuerdo a un sentido magnífico, grandilocuente, de la composición, aunque también es verdad que en ocasiones hallamos planteamientos de tono más intimista, con un empleo menor de recursos, caracterizados por una menor tonalidad. No obstante, la primera apreciación nos permitirá hablar de una nueva categoría estética vinculada con *lo sublime*, que desarrollaremos un poco más adelante.

Sin dejar de referirnos a esta incesante búsqueda de belleza idealizada, con vocación de perfección y eternidad, y teniendo siempre como fondo cultural siempre a su país natal, quién mejor que él para componer la música de la película *Carros de fuego* (Hugh Hudson, 1981), inspirada en la participación de dos jóvenes atletas británicos en los Juegos Olímpicos de 1924, que son encarnación en la era moderna de aquellos atletas de la Antigüedad, que asumían casi la condición semidivina de héroes; solo basta recordar las esculturas de Policleto, en pleno clasicismo, que abordan esta visión idealizada de tales deportistas.

Pero este deseo de aproximarse a la belleza, de participar de la misma, también puede verse como una voluntad de aspiración hacia lo absoluto, que, en el fondo, dentro de una línea cercana a posturas espiritualistas, como si de una «religión profana» se tratase, está muy presente dentro de la *New Age*, como

¹⁶ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: «Razón entre la energía luminosa que difunde por reflexión una superficie y la energía incidente».

propuesta musical y como conjunto de creencias inspiradas en los sistemas religioso-filosóficos orientales (budismo zen, taoísmo, etc.), que, por su parte, integran igualmente, en función de su carácter meditativo y *contemplativo* un componente muy importante de misticismo¹⁷. El propio Vangelis se ha ocupado en algunos de sus discos de esta tradición, como es el caso del álbum titulado *China* (1971), con canciones como *Chung-Kuo*; *The Dragon*; *The Tao of Love* o *Yin & Yang*.

Una aspiración hacia lo absoluto que se manifiesta en la música del autor griego, a través de una resolución magnífica, imponente, grandiosa, que nos sorprende y nos asombra, nos transporta y eleva a un territorio muy próximo, si no plenamente insertado dentro de una nueva categoría estética, lo sublime, dentro del terreno de lo inefable¹⁸, aquello que no se puede expresar con palabras. Una categoría que trasciende el equilibrio y el orden clasicistas, vinculados con la razón o el intelecto, y que se asocia más al ámbito de las emociones, de los sentimientos, de las pasiones, no es de extrañar –haciendo un poco de historia sobre sus antecedentes– que surgiera en plena época helenística (probablemente de la mano del enigmático Longino (o Pseudo), con su tratado titulado *Sobre lo sublime* (s. I d.C.) ampliando la originaria idea de *pathos* que animó muchas de las obras artísticas helenísticas. Como podemos comprobar a partir de algunos textos pertenecientes a esta obra:

CAP. VII, 2: Pues, en virtud de su propia naturaleza, bajo la acción de lo verdaderamente sublime nuestra alma se eleva de alguna manera y, habiendo adquirido una cierta animosa dignidad, se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha oído.

¹⁷ Sobre la influencia y presencia de músicas no occidentales en nuestro entorno, en el período 1965-1985, véase de DIBELIUS, U., *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal, 2004, pp. 361-374. Resulta llamativo destacar la influencia de las filosofías orientales ejercida igualmente sobre otros compositores de la vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, como es el conocido caso de John Cage, quien manifestó en más de una ocasión su interés por tales presupuestos, sobre todo por el budismo zen. Influencia que se materializa en una música minimalista, en la que apenas existen recursos sonoros, y que influyó, a su vez, en otros músicos considerados discípulos de Cage como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. Más información, en el capítulo titulado «Una vuelta hacia la simplicidad: Minimalismo y nueva tonalidad», integrado en MORGAN, R. P., *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1999, pp. 445-465. Asimismo, sobre la figura de Cage véanse: su libro *Silencio*, Madrid, Árdora, 2002; NICHOLLS, D., *John Cage*, Madrid, Turner, 2009; VV.AA., *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental*, Barcelona, MACBA, 2009; LLORENS, N., «Paisaje y silencio: ensayo para una poética de John Cage», *D'Art. Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 17-18, 1992, pp. 151-168; y de GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., «Transculturación espiritual y vanguardia: John Cage y Zen», *Música oral del Sur. Revista Internacional*, 5, 2002, pp. 209-222.

¹⁸ Que se presenta como una condición esencial de la música como lenguaje, una expresión que trasciende el carácter imitativo de las artes plásticas (por cuanto de referente tienen en el mundo sensible y natural, según los planteamientos estéticos de la Antigüedad clásica); que, en puridad, no *narra* nada, no *cuenta* nada: «La música, como todas las artes, se pone una «máscara inexpressiva» porque su propuesta es “expresar lo inexpressable hasta el infinito”, lo “inefable”, aquello de lo que se estaría infinita e interminablemente hablando». BODEI, R., *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, 1998, p. 103.

CAP. VII, 3-4: Pues es realmente sublime aquello que tolera un análisis profundo, aquello contra lo cual resulta difícil, más aún, imposible rebelarse, y que deja en la memoria una huella poderosa y difícil de borrar. En una palabra, ten por bellas y verdaderamente sublimes aquellas cosas que agradan siempre y a todo el mundo¹⁹.

Esta categoría de lo sublime arrancaba de premisas dadas por pensadores anteriores, entre ellos, el propio Platón, quien hablaba ya de la «manía» (especie de locura) y el «entusiasmo» (posesión divina que inspira) del poeta a la hora de componer e interpretar su poesía²⁰. Pero, sin duda, experimentará un amplio desarrollo conceptual de la mano de sus continuadores, a través de las teorías neoplatónicas (desde Plotino²¹ en adelante, sin olvidar a san Agustín²²), gracias a las cuales, de manera progresiva y paulatina, irá adquiriendo un matiz espiritualista y místico de gran trascendencia en la estética y las artes de los siglos siguientes. Entre tales consecuencias, la constitución de la denominada metafísica de la luz, de indudables resonancias simbólicas en torno al concepto de esplendor (como manifestación de la Belleza suprema de Dios en el mundo sensible) que tan provechosos logros puso en marcha en el arte gótico durante la Baja Edad Media²³.

¹⁹ Párrafos tomados de la traducción hecha de la obra de Longino por SAMARANCH, F. D. P., Buenos Aires, Aguilar, 1980, pp. 55-56. Puede verse también la edición a cargo de GARCÍA LÓPEZ, J., en la editorial Gredos, en 1979.

²⁰ Sobre estos conceptos en Platón, *vid.* de DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 195-211.

²¹ «Plotino, desde luego, no solo recoge el «éktasis» platónico, como Longino, sino que en el entramado del complejo misticismo de la época, que de una u otra manera atañe a toda la amplia tendencia filosófica (platónica, aristotélica y estoica) entrega a la Edad Media un sistema intemporal por cuanto contiene el camino contemplativo o de elevación mística. En general, puede afirmarse que la experiencia de la belleza plotiniana, que se refiere tanto a los objetos sensibles como a la sabiduría y a la virtud, posee un carácter integrable en la esfera de la experiencia de la sublimidad. Se ha podido decir con acierto que la relación de la estética de lo sublime con la estética plotiniana es estrechísima». En AULLÓN DE HARO, P., *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2006, pp. 53-54. Consúltese también la introducción a cargo de Jesús Igal del volumen que recoge la *Vida de Plotino* (redactada por su discípulo, Porfirio) y los libros I y II de las *Enéadas*, la principal obra plotiniana, Madrid, Gredos, 1982, pp. 7-103.

²² Como se verifica en este célebre párrafo: «Y amonestado [en el sentido de empujado, animado] por ello [tras la lectura de los libros platónicos] a retornar a mí mismo, entre en mi interior, guiado por ti, y pude hacerlo porque tú te hiciste mi ayuda. Entré y vi con el ojo de mi alma, sea el que fuere, sobre ese mismo ojo de mi alma, sobre mi mente, una luz inmutable, no esta vulgar y visible a todo ojo corpóreo, ni como otra casi de su mismo género, aunque mayor, [no] como si esta brillara mucho, muchísimo más claramente y todo lo llenara con su grandeza [...]. Quien conozca la verdad conoce esa luz, y quien conozca esa luz conoce la eternidad. La caridad la conoce. ¡Oh eterna verdad y verdadera caridad y amada eternidad! Tú [lo] eres, Dios mío, por ti suspiro día y noche [...]. Y golpeaste hiriendo mi débil mirada al dirigir tus rayos con ímpetu sobre mí, y me estremecí de amor y de horror [...]» (aspecto este último que será recuperado en algunas definiciones sobre *lo sublime* en los siglos XVIII-XIX, dentro del contexto del Idealismo alemán). Tomado del Libro VII, capítulo X, de la edición de *Las Confesiones*, a cargo de UÑA JUÁREZ, A., Madrid, Tecnos, 2006, pp. 298-299.

²³ Para ampliar esta cuestión, *vid.*: LEÓN FLORIDO, F., «La metafísica de la luz en el lenguaje estético del gótico», *Estudios filosóficos*, vol. 52, 150, 2003, pp. 251-269; TOSTE BASSE, I., «Metafísica y teología de

Por otra parte, *lo sublime*, como categoría estética, ha tenido igualmente una notable trascendencia en la historia del arte, manifestando su definitivo impulso por medio de la recuperación de pensadores que son representantes del movimiento ilustrado, como puedan ser Immanuel Kant²⁴ o Edmund Burke²⁵. Junto con otros que encarnan el tránsito de las tesis clasicistas a las propias del romanticismo decimonónico, una de cuyas principales corrientes de pensamiento fue el Idealismo alemán (Schiller²⁶, Schelling²⁷ o el propio Hegel²⁸). Todos estos pensadores van a ver en la naturaleza, en su carácter inconmensurable, inabarcable, infinito, frente a la inanidad del ser humano, una expresión de esta sublimidad, trazando un paralelismo con el acto de creación divina, la majestad del poder de Dios, de nuevo, la referencia a la condición de *lo Absoluto*, como manifestación de perfección y eternidad. En el arte coetáneo, el paradigma recurrente a estas tesis es la obra del pintor alemán romántico Caspar David Friedrich (en obras tan célebres como *Monje frente al mar* [1809-1810] o *Viajero frente a un mar de niebla* [1818], como representante de una pintura *contemplativa*, que algunos años después, a mediados del siglo XIX, tendrá su continuación en Estados Unidos de la mano de un paisajismo arcádico, una especie de rememoración del paraíso edénico (al hilo de la expansión colonial sobre este territorio inexplorado y virgen) que llevan a cabo los pintores de la *Hudson River School* (Thomas Cole, Frederick Edwin Church o Albert Bierstadt, entre otros). Esta tesis ha sido desarrollada por algunos historiadores y críticos de arte, entre ellos Simón Marchán Fiz, proponiendo su continuidad y vigencia

la luz en el templo gótico», *Laguna. Revista de filosofía*, 10, 2002, pp. 225-241; y JAKUES PI, J., *La estética del románico y el gótico*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003.

²⁴ En sus trabajos *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), y, sobre todo, *Crítica del juicio* (1790), en donde afirma: «Pero cuando llamamos una cosa, no solamente grande, sino grande de todos modos, absolutamente, en todo respecto (sobre toda comparación), es decir, sublime, se ve enseguida que no consentimos en buscar para ella, fuera de ella, una medida que le convenga, sino solo consentimos en buscarla dentro de ella. [...] Sublime es, pues, la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de su infinitud [...]. El espíritu, empero, se siente elevado en su propio juicio cuando, abandonándose a la contemplación de esas cosas, sin atender a su forma, abandonándose a la imaginación y a una razón unida con ella, aunque totalmente sin fin determinado y solo para ensancharla, siente todo el poder de la imaginación, inadecuado, sin embargo a sus ideas». En *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pp. 151-158.

²⁵ En su trabajo, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, publicado originalmente en 1757. Puede consultarse la edición española a cargo de BLAS BALAGUER, M., Madrid, Alianza, 2005.

²⁶ «Lo sublime nos proporciona una salida del mundo sensible, en el cual la belleza querría tenernos inmersos para siempre. No paulatinamente (ya que no hay ningún tránsito de la dependencia a la libertad), sino instantáneamente y por medio de una profunda conmoción, arranca al espíritu autónomo de las redes en las que lo había apresado la refinada sensibilidad». FEIJÓO, J., «Estudio introductorio», en SCHILLER, F., *Escritos breves sobre estética*, Sevilla, Doble, 2004, p. 31.

²⁷ Vid. SCHELLING, F. W. J., *Filosofía del Arte*, Madrid, Tecnos, 1999. Sobre su opinión de *lo sublime*, p. 142.

²⁸ Vid. HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 275.

en la pintura de las segundas vanguardias, en concreto, el Expresionismo Abstracto, y en la figura de Mark Rothko²⁹. No en vano, estas reflexiones vienen precedidas por otros trabajos que otros pintores habían desarrollado dentro de su particular teoría artística; teoría donde el componente subjetivo, emocional, expresivo y *expresionista* del interior anímico, se convierte en auténtica substancia creativa, más allá de la mera imitación figurativa y naturalista que había conformado la tradición representativa en la historia de la pintura occidental desde el *Quattrocento* italiano, optando de manera consciente y decidida por la abstracción: Wassily Kandinsky es uno de sus más insignes representantes³⁰. Artista plástico que, como es conocido, entabló una estrecha amistad con el músico alemán Arnold Schönberg, representante de la vanguardia musical a través de sus composiciones atonales, fundamentadas en la técnica del dodecafonismo. Según aprecia Eugenio Trías:

En las composiciones de Schönberg asistimos, una y otra vez, a verdaderos raptos chamánicos de naturaleza mística, o a trances ascensionales hacia más allá de todos los límites del mundo³¹.

Volviendo con la música de Vangelis y su posible vinculación con la sublimidad, ha participado en algunos proyectos que contienen elementos argumentales de gran epopeya, casi una readaptación de la literatura épica homérica, como puedan ser las bandas sonoras de las películas *1492. La conquista del paraíso* (Ridley Scott, 1992) o *Alejandro Magno* (Oliver Stone, 2004), por no hablar de la música compuesta para distintas obras trágicas de los autores clásicos –*Elektra* (1983), *Medea* (1992) o *Las troyanas* (2001), etc.–. En ese sentido, dónde si no en la tragedia griega³² se da esta consonancia con lo sublime, donde el autor hace enfrentarse al espectador con sus propias debilidades, sus

²⁹ MARCHÁN FIZ, S., «Los orígenes de la pintura contemplativa» *Lápiz. Revista internacional de arte*, 90, 1992, pp. 31-43. ROSENBLUM, R., *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza, 1993. Asimismo, sobre Rothko, *vid.* de DANTO, A. C., «Rothko y la belleza», artículo incluido en su *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo de arte plural*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 383-391. Y las reflexiones del propio pintor norteamericano volcadas en *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, Síntesis, 2004.

³⁰ *Vid.* de este autor, *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, publicado originalmente en 1911. Existe una edición reciente en Paidós, Barcelona, 2008. *Vid.* también de SILENZI, M., «El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky», *Andamios*, vol. 6, 11, 2009, pp. 287-302. Y de GOLDING, J., *Caminos de lo absoluto: Mondrian, Malevich, Pollock, Newman, Rothko y Still*, México –Madrid, Fondo de Cultura Económica–Turner, 2003.

³¹ En «Arnold Schönberg. La nueva teología musical», *op. cit.*, p. 441. *Vid.* también, sobre las relaciones entre pintura y música de vanguardia, LISCIANI-PETRINI, E., *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999.

³² *Vid.* de LESKY, A., *La tragedia griega*, Barcelona, El Acantilado, 2001. Asimismo, resulta interesante mencionar las reflexiones de NIETZSCHE, sobre los conceptos de lo Apolíneo y lo Dionisiaco en el arte, que articula en torno a la música y la tragedia, en *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1981.

aspiraciones y anhelos, elementos que conforman inevitablemente su condición como ser humano envuelto en circunstancias a veces no del todo previstas. Por otra parte, como apuntaba, entre otros, Aristóteles en su *Poética*, la tragedia produce un impacto emocional beneficioso en el espectador o lector, un efecto catártico, liberador y purificador del alma, que tiene que ver mucho con la elevación de la misma a partir de lo sublime.

Como trágico y sublime es el final del film *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), película en la que colaboró Vangelis componiendo la banda sonora. Y que se puede considerar para la célebre secuencia final, tras la persecución, cuando se muestran frente a frente el replicante Roy Batty (Rutger Hauer) y su perseguidor, Rick Deckard (Harrison Ford): Batty, que sabe que va a morir (momento sublime por excelencia que nos enfrenta a lo desconocido), justo en ese momento, se produce un fenómeno de identificación entre ambos al comprender el personaje interpretado por Harrison Ford que Batty solo buscaba respuestas; respuestas ante las preguntas (¿de dónde vengo?; ¿a dónde voy?; ¿cuánto tiempo me queda?...), que nos asedian a todos nosotros derivadas de nuestra débil condición de humanos, de seres perecederos que aspiran vanamente a la inmortalidad. Mucho se ha escrito sobre la carga espiritual y simbólica de esta película, incluso sobre sus posibles relaciones con el discurso épico de la Antigüedad, la revitalización de los viejos mitos³³. De tal manera que podemos comprobar cómo los temas de siempre, presentes en la historia del arte y de la literatura universal, que han conformado las preocupaciones recurrentes de sus creadores, siguen planteándose, bajo nuevas estructuras de representación, reactualizando –y también modificando, cuando no anulando directamente– las categorías de *lo bello* y *lo sublime*. Creemos que, en líneas generales, la música de Vangelis incide en una de las más notables y logradas recuperaciones de tales categorías que se han oficiado a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y principios del siglo xxi.

³³ LLORCA, P., «De *Metrópolis* a *Blade Runner*», *Lápiz. Revista internacional de arte*, 80, 1991, pp. 42-47; MONTES PÉREZ, C., «El elogio de la memoria y el paraíso recobrado: identidad, biotecnología y antropología en *Blade Runner*», *Thémata. Revista de filosofía*, 33, 2004, pp. 299-304; REPLINGER, M., «*Blade Runner*: los viajes de Ulises», en GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. y UNCETA GÓMEZ, L. (coords.), *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo: épica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 123-145; RODILLA CABAÑERO, F., «*Blade Runner*. Una lectura estético-metafísica», *Dilema. Revista de filosofía*, vol. 7, 4, 2004, pp. 133-146; UNCETA GÓMEZ, L., «*Blade Runner*: ¿un relato épico?», en GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. y UNCETA GÓMEZ, L. (coords.), *op. cit.*, 2007, pp. 113-123.

EL VIAJE COMO GENERADOR DEL GUSTO. LA RESPUESTA DE NORAH BORGES A LA EXPERIENCIA DEL VIAJE A MALLORCA

FRANCISCA LLADÓ POL
Universidad de les Illes Balears

Y Norah, suspira, Norah tiembla...

Viajar significa, en términos generales, una ocasión excepcional en la vida de una persona porque supone alejarse de lo conocido y familiar para vivir las experiencias derivadas del distanciamiento que, también, suelen propiciar la posibilidad de reencuentro con lo propio. Para un creador se convierte, además, en la oportunidad de recibir una serie de influencias que pueden ser esenciales para la elaboración de un lenguaje personal y al mismo tiempo renovador. La interacción entre la vivencia/percepción y la creación se presenta como resultado de una ósmosis. Según Pino Fasano¹, existe una complicidad entre el viaje y la literatura y viceversa, ya que a menudo incluye la relación entre lo que se ha hecho y lo que se ha visto. Todo ello teniendo en cuenta el lugar de partida: la casa entendida como lugar de formación, base de la cultura del viajero.

En el caso de Norah Borges la respuesta al viaje de Buenos Aires a Europa viene marcada inicialmente por la influencia de los grabadores de la vanguardia alemana y se traduce en el conocimiento de la xilografía que le permitirá ilustrar las revistas ultraístas desde sus estadías familiares en la isla de Mallorca. Será precisamente en Mallorca donde se consolidó su cambio estético marcado por la figura de la campesina mallorquina, la *pagesa*, temática que pervivirá con un estilo propio hasta 1924, fecha en que inició una nueva etapa como artista plástica, pero con claras referencias a la temática iniciada en la isla. Una especie de icono que se mantuvo de manera firme en obras posteriores.

La pregunta que, tal vez, queda abierta es por qué la *pagesa* se convirtió en motivo estético de referencia. En un momento en que las corrientes vanguardistas europeas buscaban en la talla africana o de Oceanía nuevas formas de expresión, Norah Borges encontró en estas figuras femeninas no únicamente la

¹ FASANO, P., *Letteratura e Viaggio*, Roma, Laterza, 1999.

forma física del *Otro*, sino las connotaciones de humildad y nobleza que llevaban implícitas.

Para Norah Borges, en sentido genérico, Mallorca fue el descubrimiento del campo, de las formas más nobles. A diferencia de otros artistas latinoamericanos, no quedó impactada por el paisaje de Mallorca, sino por sus gentes y será a través de esta vía que llegó a la renovación artística, una renovación conceptual, tal vez menos sensible que la de los paisajistas, ya que su interés radica en la estructuración de unas formas cada vez más simplificadas y esquemáticas.

EL VIAJE EUROPEO DE NORAH BORGES

Leonor Fanny Borges (1901-1998), más conocida como Norah², viajó a Europa entre 1914 y 1921 no por opción personal, sino, por el contrario, por decisión familiar, a consecuencia de una enfermedad paterna. Perteneciente a una familia burguesa de amplia formación cultural, sus padres consideraron que la ocasión debía ser aprovechada por sus hijos con la finalidad de que tuvieran una formación europea en una Argentina que se abría paso a la modernidad.

Instalados en Suiza, Norah inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, donde recibió clases de Maurice Sarkisoff, escultor academicista, quien durante dos años le impartió clases de dibujo, hecho que permite justificar el dominio de la artista sobre la línea, su principal medio de expresión plástica. Su formación inicial fue, por lo tanto, académica y serán sus inquietudes las que la llevarán a opciones diferenciadoras de las pautas del arte burgués.

Paralelamente y coincidiendo con el estallido de la Primera Guerra Mundial, había llegado a la Suiza neutral un grupo de artistas alemanes refugiados como Ernst Kirchner o Karl Schmidt-Rottluff, pertenecientes a *Die Brücke*, con un amplio conocimiento de la técnica xilográfica. Los hermanos Borges conocieron de primera mano las revistas *Der Sturm* y *Die Aktion*, las cuales les permitieron informarse sobre los movimientos artísticos más renovadores como el cubismo, el futurismo y el expresionismo, al igual que el interés por las denominadas culturas primitivas y la recuperación de la figura de El Greco. En definitiva, unas formas de representación que poco tenían en común con el naturalismo y el academicismo de su maestro. Unos lenguajes verdaderamente transgresores para una estudiante tan joven, hecho que motivó a Sarkisoff³ para recomendarle que siguiera sola en su trayectoria experimental. De este modo, encontramos una primera formación artística al margen de la que gozaban las mujeres artistas de

² Fue su hermano Jorge Luis Borges quien le puso a su hermana el nombre de Norah, con el cual será conocida artísticamente.

³ LORENZO ALCALA, M., «Norah vanguardista o la construcción de un estilo», en *Norah Borges. Mito y vanguardia*, catálogo de la exposición, Neuquén, Fondo Nacional de las Artes, 2006, p. 15.

su época; la vemos como una joven de diecisiete años iniciada en círculos intelectuales reservados de forma casi exclusiva a los hombres, un acceso propiciado por su hermano Jorge Luis, de modo que durante estos años se hace necesario analizar conjuntamente la formación de ambos, ya que compartieron tertulias y se acercaron a las mismas fuentes⁴.

En el mes de julio de 1918 la familia Borges se trasladó a Lugano, donde Norah aprendió junto a Arnaldo Bossi la técnica de la xilografía que tanto le había impactado a través de los alemanes conocidos en Ginebra. Sus primeros grabados corresponden a una temática religiosa, *Cristo apaciguando las aguas* y *La Verónica*, realizados a partir de criterios expresionistas, aunque menos crispados, gracias a la inclusión de elementos primitivistas y postcezannianos. Es evidente que Norah estaba abandonando el gusto conocido por unas formas de representación menos convencionales.

EL DESCUBRIMIENTO DE MALLORCA

Una vez finalizado el armisticio, la familia Borges se trasladó a España. Entre junio y diciembre de 1919 se instalaron en la ciudad de Palma, ignorando los verdaderos motivos de tal elección⁵. Alojados en el hoy desaparecido hotel Continental, Norah trabó amistad con un pintor sueco que residía en el mismo hotel, Sven Reinhold Westman, con el que pintó un fresco en las paredes del hotel, *Las campesinas de Mallorca*⁶. Por su parte, Jorge Luis Borges recibía clases en la Academia Sancho a la vez que comenzó a relacionarse con los intelectuales de la isla, hecho significativo, ya que indirectamente Norah absorberá parte de sus experiencias literarias⁷.

Familia inquieta, combinaba las actividades artísticas de sus hijos con excursiones al extrarradio de Palma, destacando especialmente el balneario de Portopí donde se había iniciado la moda de los baños de mar, así como al pueblo de Valldemossa, donde, instalados en el Hotel del Artista⁸ conocieron a la familia Sureda y su círculo de amistades, destacando especialmente el pintor y poeta Jacobo Sureda, quien hasta su temprana muerte guardó una estrecha amistad con Jorge Luis Borges.

⁴ ARTUNDO, P., «Entre la aventura y el orden: los hermanos Borges y el ultraísmo argentino», en *Cuadernos de Recienvenido*, Universidad de Sao Paulo, 1999, pp. 58-97.

⁵ En una carta de Jorge Luis Borges a Maurice Abramowicz, explica que la elección de Mallorca fue debida a una extravagancia de su padre, aunque años más tarde dirá que la isla era barata, hermosa y con menos turistas.

⁶ Al igual que el hotel, dicho fresco también se halla desaparecido.

⁷ LLADÓ POL, F. «Norah Borges, “espectadora” de Mallorca», *Estudis Baleàrics*, 94-95, 2008-2009, pp. 75-89.

⁸ No era exactamente un hotel, sino la casa del doctor Jiménez, quien alquilaba habitaciones.

Fue precisamente en el mencionado hotel donde realizó el mural *Virgen con niño*. Una pintura que denota la influencia del expresionismo alemán combinado con las formas primitivas del cubismo inicial y que da como resultado una virgen angulosa con un fondo facetado y limitado en su parte izquierda por un cortinaje que cierra el espacio. La paleta monocroma, si bien guarda estrecha relación con las pinturas de Picasso y Braque, se ve interrumpida por el azul del manto de la virgen. En esta obra se detecta una fuerte influencia de los nuevos lenguajes europeos, y el detalle más significativo es una pequeña *page-sa* que lleva un cántaro de agua sobre la cabeza sostenido con la mano derecha, mientras que la mano izquierda se apoya sobre la cadera. Se inicia un homenaje personal a la campesina que había conocido en el pueblo de Valldemossa, incorporada a una temática religiosa, tal como había hecho Gauguin en su etapa de Pont Aven al incluir la cerámica popular.

En el mes de septiembre, la revista *Baleares* publicó un fotograbado de Norah Borges, *Músicos ciegos*⁹. En esta oportunidad la artista se presenta como una grabadora autónoma y no una ilustradora. Los tres personajes del grabado se alejan de las formas geometrizadas y opta por una forma más simple vinculada a la vestimenta de los protagonistas, una mujer tocando una guitarra flanqueada por dos hombres, el de la izquierda tocando el violín y el de la derecha la guitarra. La peculiaridad viene dada porque el músico de la derecha lleva un ojo tapado, hecho que justifica el título del grabado. Su técnica ha cambiado y traduce un hecho real, ya que durante el verano de 1919 Jacobo Sureda recibió clases de guitarra de un músico ciego¹⁰.

Norah Borges actúa como una espectadora capaz de asimilar aquello que ha visto o le han explicado. Retomando el discurso del viaje, este grabado no deja de ser una suerte de cuaderno de viaje, donde plasma lo novedoso, lo que salta la norma, lo inhabitual. Ya hemos indicado al inicio de la comunicación que Norah Borges descubre en Mallorca el campo, las formas y actitudes de los más humildes y el resultado plástico es rápido, vital y directo, a la vez que utiliza la forma plástica que mejores resultado le ha aportado: la xilografía.

EL SEGUNDO VIAJE A MALLORCA: CONSOLIDACIÓN DEL GUSTO

Durante los seis primeros meses que vivió en Mallorca, Norah Borges experimentó las técnicas vanguardistas bajo el prisma de la sociedad mallorquina. Se dejó seducir por las formas de hombres y mujeres del campo, pero necesitará un distanciamiento para modificar su concepción estética y unirse definitivamente a

⁹ *Baleares*, 96, septiembre 1919.

¹⁰ BOSCH, C. «En el centenario de Jacobo Sureda. Puntualizaciones biográficas», en *Jacobo Sureda. Poeta i Pintor 1901-1935*, Palma, Ajuntament de Palma, 2002, p. 12.

la incipiente vanguardia española. Por ello son realmente trascendentes los meses de enero a junio de 1920, a caballo entre Sevilla y Madrid, ciudades donde pudo reflexionar para volver con aires renovados a la iconografía mallorquina.

Sevilla fue la ciudad donde los Borges entraron en contacto con el ultraísmo, especialmente con el grupo de la revista *Grecia*: Isaac del Vando Villar, Adriano del Valle o Rafael Cansinos Asens. Alojados en el hotel Cécil, los hermanos Borges y sus nuevos amigos organizaron acaloradas tertulias sobre Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé, Guillaume Apollinaire o Rubén Darío. La participación de Norah fue decisiva en las tertulias y fruto de ellas son los artículos que, sobre su obra, se publicaron en *Grecia* y de los cuales destacamos «Una pintora ultraísta»¹¹ de Isaac del Vando Villar o «El arte candoroso y torturado» de Norah Borges¹² de Guillermo de Torre. En ellos se analiza su obra desde la perspectiva de la modernidad, argumentando su amplia formación hasta llegar a un estilo único y personal. Junto a estos y otros artículos se le dedicaron poemas, como *Ofrenda*¹³, de Isaac del Vando Villar, o *Poema sideral*¹⁴ y *Norah en el mar*¹⁵, ambos de Adriano del Valle.

En marzo de 1920, coincidiendo con el traslado de la revista *Grecia* a Madrid, los Borges hicieron lo propio. Jorge Luis Borges pronto encontró en las tertulias del Café Colonial un punto de encuentro con poetas y pintores tanto españoles como extranjeros. Será el momento en que ambos hermanos trabaron amistad con Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre¹⁶. Por su parte, Norah acudía a las tertulias del Antiguo Café y Botillería del Pombo, donde podemos afirmar que Norah Borges fue de las pocas mujeres asiduas durante los años veinte. La estancia en Madrid fue realmente decisiva para su promoción artística ya que sus grabados se publicaron en revistas de vanguardia tales como *Ultra*, *Tableros*, *Horizonte*, *Reflector* o *Plural*, hecho que permitió identificarla como la pintora del ultraísmo. Concepto difícil de definir ya que no se dispone de telas de la época, aunque sí de significativos grabados juntamente a los de Rafael Barradas y Wladyslaw Jahl.

Hacia el mes de junio de 1920 la familia Borges regresó a Palma, configurando la etapa más fructífera en la obra de Norah Borges, alternando su domi-

¹¹ VANDO VILLAR, I. del, «Una pintora ultraísta», *Grecia*, 38, 20 de enero de 1920, p. 12.

¹² TORRE, G. de, «El arte candoroso y torturado de Norah Borges», *Grecia*, 44, 15 de junio de 1920.

¹³ VANDO VILLAR, I. del, «Ofrenda», *Grecia*, 41, 29 de febrero de 1920, p. 18.

¹⁴ VALLE, A. del, «Poema sideral», *Grecia*, 42, 20 de marzo de 1920, pp. 1-7.

¹⁵ VALLE, A. del, «Norah en el mar», *Grecia*, 46, 15 de julio de 1920, p. 5.

¹⁶ Guillermo de Torre, con quien se casó, fue el crítico que en 1925 incorporó para España la palabra vanguardia, aunque el término se había utilizado con anterioridad. Vid. BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España*. 1909-1936, Madrid, Istmo, 1981, p. 15.

cilio entre el Hotel Continental de Palma y el palacio del Rey Sancho en Valldemossa, propiedad de la familia Sureda. La experiencia con la vanguardia será definitoria y dará lugar a un verdadero viaje interior; no en vano en las tertulias de Sevilla y Madrid los hermanos habían leído a Baudelaire, y el resultado será un cambio definitivo en su percepción estética de Mallorca. Pero cambio estético no significa fin del viaje, sino un viaje introspectivo.

Norah Borges abandonó las tertulias, no por voluntad propia, sino porque en Palma no se realizaban, mientras su hermano intentó inaugurarlas en el renovado Hotel Alhambra. Norah trabajaba de manera frenética y en el mes de julio publicó dos fotograbados en la revista *Baleares*¹⁷, *España barroca* y el proyecto de portada de un libro de Adriano del Valle, *El jardín del Centauro*, ambos con fuertes influencias expresionistas caracterizadas por los cortes incisivos incorporados al conjunto del grabado.

El mismo mes ilustró un texto del diario *Última Hora*, «Notas veraniegas en el Corb Marí»¹⁸. Se trata de cuatro dibujos que permiten conocer la moda impuesta los últimos años relacionada con los balnearios, los beneficios de los baños de mar y de sol. Como buena ilustradora, presentó con un dibujo esquemático los baños en el balneario, escenas de ocio familiar, un paseo en barca y el descanso en la playa. Unas actividades, como ya hemos apuntado, bien conocidas por la artista, de modo que no actúa como una simple espectadora, sino que dibuja aquello que conoce. Y así lo apunta el articulista, quien define sus dibujos como ultraístas, aun cuando no presenten componentes que permitan tales afirmaciones, hecho que indica los escasos argumentos de la prensa mallorquina respecto a los movimientos vanguardistas de la península.

Al margen de las producciones publicadas en Mallorca, entre junio y diciembre de 1920 continuó haciendo lo propio en revistas españolas, gracias a los contactos adquiridos en Sevilla y Madrid. La presencia mallorquina es evidente y su técnica mucho más arriesgada que la presentada en la isla. En el mes de julio la portada de *Grecia*¹⁹ se le encargó a la artista, quien realizó un grabado en el que pueden verse dos mujeres con un cántaro de agua sobre la cabeza sostenido con una mano y la otra en la cadera. Una imagen que ya habíamos visto en la pintura mural *Virgen con niño*, y que irá repitiendo en otras oportunidades.

*Paisaje de Mallorca*²⁰ es una composición en la que utilizó más de un punto de vista, de modo que podemos ver un patio a la vez que el primer piso con

¹⁷ *Baleares*, 118, 30 de julio de 1920.

¹⁸ S/A, «Notas veraniegas en el Corb Marí», *Última Hora*, 24 de julio de 1920, p. 5.

¹⁹ *Grecia*, 45, 1.º de julio de 1920.

²⁰ BORGES, N., «Paisaje de Mallorca», *Grecia*, 47, 1.º de agosto de 1920.



Fig. 1. Paisaje de Mallorca, xilografía. Fuente: *Grecia*, 47, 1 de agosto de 1920.



Fig. 2. Terrazas, xilografía. Fuente: *Grecia* 49, 15 de septiembre de 1920.

un pasillo por el que camina una mujer con un cántaro de agua en la cabeza sostenido por ambas manos. Las figuras se hallan insertas en un espacio vertical donde los objetos se disponen en registros paralelos. Volviendo al tema de la mujer, podemos afirmar que se ha llegado a convertir en un arquetipo de la *pagesa*, mientras que el resto son elementos extrapolados de diversos lugares de Mallorca, pero aun en el caso que sea un paisaje fruto de su imaginario, resulta claramente identificable: persianas, tejados, palmeras, higos chumbos..., todo un inventario de elementos que irá reutilizando a lo largo de los años configurando una alteridad personal. En definitiva, Norah Borges está eliminando la pintura perceptual por una decididamente conceptual.

En *Terrazas*²¹ reincide en el mismo tema, con una mujer que se repite hasta tres veces, incorporando en esta ocasión tres abanicos. En el centro se observa un aljibe visto desde arriba. Es una composición estudiada que deja ver una vez más la influencia del cubismo al introducir miradas desde arriba, desde abajo o desde un costado, a la vez que los elementos conforman un collage donde la escena transcurre en un mismo plano. La articulación narrativa prioriza la visión múltiple a la vez que permite al espectador avezado realizar una lectura minuciosa.

Estas obras permiten ver cómo el gusto estético de la artista se va consolidando, a la vez que se adelanta a su posterior teorización de 1927²² al señalar la necesidad de adoptar formas definidas y plenas, y que en este caso se concretan en los cántaros de agua. De forma ya explícita en 1929, en Argentina, realizó el óleo *Campesinas, cántaros y terrazas (Mallorca)*, reproducido por Ramón Gómez de la Serna²³, donde ha abandonado las fórmulas cercanas al cubismo y ha optado por formas sintéticas. El tema de Mallorca, no obstante, continúa en su imaginario, como temática y como laboratorio en el que experimentar nuevos lenguajes artísticos.

Antes de abandonar definitivamente Mallorca, en el mes de febrero de 1921 se publicó en Madrid una nueva revista, *Ultra*. La portada del segundo número fue realizada por Norah Borges, volviendo en esta oportunidad a una temática religiosa como es la de *San Sebastián*²⁴, patrón de Palma, cuya festividad es el 20 de enero, fecha en la cual Norah aún vivía en Mallorca. Retoma el lenguaje picassiano precubista y que puede observarse en la figura del santo con flechas en el cuerpo y sujeto a un árbol. Pero una vez más se perciben elementos extrapolados de Mallorca como el sol, similar a una cometa, las velas de un

²¹ BORGES, N., «Terrazas», *Grecia*, 49, 15 de septiembre de 1920.

²² BORGES, N., «Un cuadro sinóptico de la pintura», en *Martín Fierro* (1927), facsímil, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 317.

²³ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Norah Borges*, Buenos Aires, Losada, 1945.

²⁴ *Ultra*, 2, 10 de febrero de 1921.

barco, una palmera y unas torres que tanto podrían ser las del castillo de Bellver o del palacio de la Almudaina. Ha traspasado la mera iconografía del santo, quien ha sido incorporado al paisaje mallorquín a través de elementos que permiten identificarlo con la isla.

No podemos pasar por alto la última publicación realizada en Mallorca, que fue la figura de un arlequín, publicada en la revista *Baleares*, donde Jorge Luis Borges junto a Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova y Joan Alomar publicaron el «Manifiesto del Ultra»²⁵. En esta oportunidad, el grabado no ilustra el texto, aparece junto a tres poemas de Alomar, Sureda y Borges, a modo de ejemplo de una nueva manifestación artística que propaga que su voluntad es crear:

es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda²⁶.

REGRESO A BUENOS AIRES Y DIFUSIÓN DEL GUSTO

Todo viaje implica un retorno, que en el caso de Norah Borges no fue fácil. Regresó con veinte años con una formación europea. Por un lado, el aprendizaje adquirido en Suiza marcado de cerca por las vanguardias; por el otro, la experiencia española en una época crucial, ya que la primera gran contienda permitió que se asentaran un grupo de artistas extranjeros determinantes para la construcción de las vanguardias en España, entre los cuales destacan un grupo de mujeres como Sonia Delaunay, Therese Wilms y la propia Norah Borges, figuras esenciales en la construcción de un nuevo modelo de mujer alentando el debate de recolocación de la figura femenina en la sociedad, y en los ámbitos profesionales, incluido el artístico²⁷. Igualmente influyeron la lectura de textos publicados en las revistas, ya que a menudo encontramos artículos decisivos de Louis Aragon, André Breton, Theo van Doesburg, Filippo T. Marinetti o Blaise Cendrars, que Norah pudo analizar detenidamente y en algunos casos hacerlos propios.

A ello hemos de añadir la experiencia vital enriquecida en su paso por Mallorca. Una isla que no mitificó tal como lo habían hecho los numerosos viajeros que, desde el siglo XIX, visitaban Mallorca. Su mirada fue cercana y contribuyó a crear su propio lenguaje.

²⁵ SUREDA, A., BONANOVA, F., ALOMAR, J. y BORGES, J. L., «Manifiesto del Ultra», *Baleares*, 130, 15 de febrero de 1921.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia española*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.

El problema era cómo integrarse en el panorama artístico argentino marcado por un lenguaje aún demasiado conservador, propio de la pintura de tradición postimpresionista que se exhibía en las galerías de arte, y por el fuerte debate de la intelectualidad porteña marcado por la necesidad de encontrar un arte nacional y que se había agudizado con posterioridad a la celebración de la Exposición Internacional de Arte del Centenario.

El retorno de Norah a Buenos Aires²⁸ supuso la incorporación en el arte argentino de todos los recursos de representación plástica aprendidos durante su estancia española, luego de su breve paso por Suiza. Un gusto que le permitió combinar modalidades expresionistas basadas en la deformación y el alargamiento de las formas junto a otras de filiación cubista, todo ello conjugado con los aportes del ultraísmo. Esta actitud le permite distanciarse, como hemos indicado, de la pintura académica y representar paisajes y figuras en consonancia con los sintetismos contemporáneos.

Para ello, los hermanos Borges habrán de encontrar su sitio en Buenos Aires, se sumergieron en su redescubierta ciudad natal y darán salida a sus producciones a través de revistas de nueva creación como *Proa*, *Ultra* y *Martín Fierro*, aunque sin abandonar sus vínculos con las publicaciones españolas. Un buen ejemplo es un grabado publicado en la madrileña revista *Ultra*²⁹ en el que aparecen dos mujeres y un violinista tratados a la manera expresionista, con la particularidad de que una de las mujeres lleva un pañuelo en la cabeza, *rebo-sillo*, y un abanico. Su rostro es tratado igual que las tallas africanas, pero una vez más con dos componentes extrapolados que permiten establecer unos fuertes lazos con la iconografía adquirida en Mallorca.

En el número 4 de la revista *Tableros*³⁰, editada por del Vando Villar, Norah Borges publicó una tinta titulada *Catedral*³¹, con claras referencias a la catedral de Palma, un edificio bien conocido por la artista, quien en su juventud acompañaba a su madre a misa. Pero en esta oportunidad, además de los recuerdos marcados en su imaginario, debemos acudir a un referente literario como es el poema *Catedral* escrito por su hermano y publicado en la revista *Baleares* como complemento del Manifiesto del Ultra:

²⁸ BABINO, M., «Imaginarios en cruce. Arte argentino en la década del veinte», en *Expotrastiendas en red*, Buenos Aires, Centro de exposiciones de la ciudad Figueroa Alcorta y Pueyrredón, 2009, p. 31.

²⁹ *Ultra*, 18, 10 de noviembre de 1921.

³⁰ De esta revista, en realidad solo se publicaron cuatro números y en ella colaboraron Jorge Luis Borges y Gerardo Diego entre otros. Por lo que respecta a las ilustraciones, destacan especialmente Jahl y Barradas.

³¹ BORGES, N. «Catedral», *Tableros*, 4, 28 de febrero de 1922.

Las olas de rodillas
 los músculos del viento
 las torres verticales como golfos
 la catedral colgada de un lucero
 la catedral que es una inmensa parva
 con espigas de rezos
 Lejos
 Lejos
 Los mástiles hilvanan horizontes
 y en las playas ingenuas
 las olas nuevas cantan los maitines
 La catedral es un avión de piedra
 que puja por romper las mil amarras
 que lo encarcelan
 la catedral sonora como un aplauso
 o como un beso³²

El dibujo de Norah es la correspondencia plástica del poema, la imagen introduce idénticos términos utilizados por el poeta: la catedral parece la proa de un barco que penetra en la bahía, como si quisiera cortar las amarras que la unen a la tierra. Destacan los contrafuertes góticos que se elevan a la vez que distorsionan para adaptarse al espacio del que dispone. Una vez más introduce elementos de su imaginario mallorquín como son el castillo de Bellver, una palmera y el sol a la manera de cometa, como ya había hecho en *San Sebastián*. Ya había transcurrido un año desde que ha abandonado Mallorca, pero los componentes siguen firmes a la vez que le permiten mantener los lazos con las publicaciones españolas, en un momento en que su producción era cada vez más asidua en las revistas argentinas de vanguardia.

A finales de 1922, y continuando con la temática mallorquina, publicó un linóleo sin título en la revista española *Horizonte*³³, a pesar que la historiografía argentina lo presenta bajo el título de *Salón (federal)*³⁴. Se trata de una obra de difícil análisis ya que «a priori» se trata de dos *pagesas* mallorquinas sentadas en una sala, pero a diferencia de otras obras los elementos que la complementan, lejos de referirse al imaginario mallorquín, la acercan a una temática de la historia argentina. Al igual que en el caso de *Catedral*, se trata de la plasmación de un poema de su hermano, *Rosas*, publicado en

³² BORGES, J. L., «Catedral», *Baleares*, 130, 15 de febrero de 1921.

³³ Según consta en el número 2 de la revista, los directores literarios fueron Pedro Garfias y J. Rivas Panedas, mientras que Wladyslaw Jahl fue el director artístico.

³⁴ LORENZO ALCALÁ, M., *op. cit.*, p. 19 (1921).

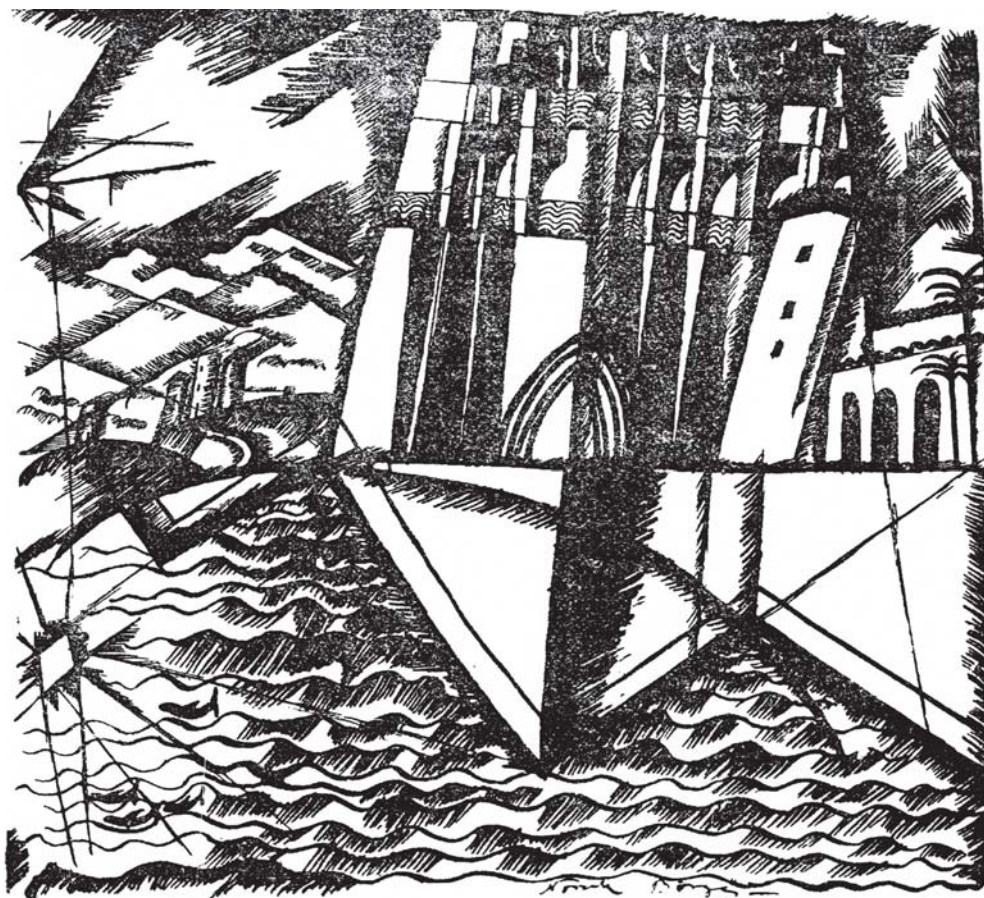


Fig. 3. *Catedral*, tinta. Fuente: *Tableros*, 4, 28 de febrero de 1922.



Fig. 4. *Juerga flamenca o La fiesta de la Santa Patrona de Valldemossa*, xilografía. Fuente: *Ronsel*, 4, 1924.



Fig. 5. Sin título, linoleum. Fuente: *Horizontes*, 2, 30 de noviembre de 1922.

*Fervor de Buenos Aires*³⁵. El contenido del poema es una denuncia del controvertido Director Supremo de las Provincias Unidas, Juan Manuel de Rosas, quien gobernó durante veinte años, considerado como un tirano para un sector de la población, dentro del cual hemos de incluir a la familia Borges. Siguiendo la tradición popular, Rosas únicamente otorgaba clemencia a través de la mediación de su hija Manuelita, y este aspecto es lo que recoge el grabado: una sala vacía con un potente cortinaje en el cual hay dos mujeres sentadas, una frente a la otra. La de la izquierda es una *pagesa* con *rebosillo* y un abanico; sobre ella se alza un cuadro en el que puede identificarse la figura de Rosas y su hija. A su derecha, una mujer con la falda corta y *rebosillo* se encuentra rematada por un espejo³⁶ dispuesto de tal manera que se anula su función, pero si consideramos que el espejo es el origen del autorretrato, en este caso es el de Manuelita, la *pagesa* mallorquina.

Para finalizar con la filiación mallorquina, en 1924 se publicó el grabado *Juerga flamenca*³⁷ en la revista *Ronsel*³⁸ de Lugo. La temática, una vez más se halla vinculada a Mallorca, demostrando su interés por las costumbres populares³⁹. Técnicamente ha abandonado las influencias expresionistas y precubistas y ha optado por una dinámica articulada a través de líneas semicirculares. Se observan elementos ya tratados como la vestimenta popular, los abanicos y los músicos, a la vez que introduce las guirnalda decorativas y las luces de la calle. Las figuras son muy esquematizadas ya que los personajes se hallan superpuestos al ritmo compositivo de la fiesta. Tal vez sea el primer intento de introducir el movimiento, acercándose cautelosamente a los preceptos futuristas, ya que además del anonimato y la priorización de la masa introduce la luz y el ruido de la calle.

³⁵ BORGES, J. L., «Rosas», en *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emece, 1969, p. 20.

³⁶ Sobre el tema del espejo, *vid.* QUINCE, R., «Un espejo vacío: sobre una ilustración de Norah Borges para el ultraísmo», *Revista de Occidente*, 239, 2001, pp. 134-147.

³⁷ Respecto a este grabado, ha sido localizado en la Fundación Espigas de Buenos Aires con la siguiente nota: «Fiesta de la Santa Patrona de Valldemossa» y datado en 1920, por lo cual, Norah Borges pudo haberlo realizado en Mallorca y publicado con posterioridad desde Buenos Aires. Sobre el mismo tema, *vid.* BABINO, M. E., «Norah Borges en España y la influencia del expresionismo alemán. Continuidades y rupturas», en *Actas de las XII Jornadas de Historia: El arte foráneo en España. Presencias e influencias*, Madrid, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia del Arte, Instituto de Historia, CSIC, 2004, pp. 167-178.

³⁸ BORGES, N., «Juerga flamenca», *Ronsel*, 4, 1924.

³⁹ En el epistolario entre Jorge Luis Borges y Jacobo Sureda, hallamos referencias a las fiestas de la patrona de Valldemossa, las cuales no difieren demasiado de las de la artista: «Aquí todo sigue sin cambios... la amenaza de las fiestas son los únicos Acontecimientos de Valldemossa. Los discos del fonógrafo del medje (médico) siguen jirando [*sic*] como sistemas planetarios o carruseles de verbena [...] Westamn, furioso con las fiestas dice: que el Papa es el Anticristo y la Beata Catalina un ídolo y que la Biblia, no la conocen ni por las tapas, los payeses...». *Vid.* BORGES, J. L., *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 161.

¿EL FIN DEL VIAJE?

El regreso de Norah Borges a Buenos Aires no supuso el fin de un viaje, ni físico ni introspectivo. Sin querer profundizar en las conclusiones sobre la construcción del gusto de Norah Borges a partir de la vanguardia, cabe apuntar que a día de hoy resulta una artista difícil de clasificar. A medio camino entre su vida pública y privada, a partir de 1924, en el que se consolidó su noviazgo con Guillermo de Torre, se produjo un cambio en su concepción estética. Vinculada a la temática del viaje realizó una serie de cartografías, entendidas como fórmula necesaria para actuar como comunicación entre Argentina y España. Son las denominadas cartas-carta⁴⁰ y la iconografía que acompaña al texto no deja de estar vinculada a *la América del Sud invertida* de Joaquim Torres García. El viaje, tan presente en su vida, será reinterpretado bajo nuevas fórmulas para mantener un contacto más íntimo y directo con Guillermo de Torre.

Sin adentrarnos en dicha temática, el hecho evidente es el cambio que se opera en su producción. Se produce una simplificación de la forma, sintetiza los aportes de la vanguardia y llega incluso a un dibujo que a menudo ha sido clasificado de inexpresivo. Arte y literatura se hallan cada vez más imbricados a partir de la fecha mencionada e incluso se produce un aislamiento en unos años en que el arte argentino pretendía sumergirse en los lenguajes de las vanguardias europeas gracias a las visitas de artistas como Filippo T. Marinetti o Marcel Duchamp.

Norah Borges ya había experimentado en la vanguardia europea y hará lo propio en las revistas argentinas sin abandonar el panorama español en sus aspectos más renovadores, pero su actitud cambia, porque también lo hace su postura vital. Le interesa lo esencial, y como si de un viaje introspectivo se tratara ya no abandonará la sencillez de las formas y los contenidos. Los tiempos de vanguardia han quedado atrás, pero su concepción enraizada en los temas de juventud reaparecerán enmascarados bajo una Norah más íntima y más poética.

⁴⁰ ALCALÁ LORENZO, M., *op. cit.*, pp. 19-20.

EL CASO DEL *RETRATO DE BAILARINA ESPAÑOLA* DE MIRÓ. LAS REVISTAS ILUSTRADAS COMO DIFUSORAS DEL GUSTO Y FUENTE DE INSPIRACIÓN

VICTORIA MARTÍNEZ AURED
Universidad de Zaragoza

Desde el siglo XIX los avances encaminados a la democratización de la cultura resultaron más que evidentes, y se alcanzaron principalmente a partir de la posibilidad de la reproducción en serie. Los periódicos y revistas ilustraron sus páginas con grabados, que procuraban reproducir los acontecimientos de los que se informaba, aunque paulatinamente este sistema fue sustituido por el invento moderno de la fotografía, de manera que por medio del fotograbado se conseguía inmortalizar y reproducir de un modo más fidedigno y objetivo esos mismos hechos que anteriormente eran interpretados por un artista¹. Precisamente en estas últimas décadas del XIX en las que se fraguó esta decisiva evolución gracias a la cual se abandonaba la preeminencia del texto y se reservaba un espacio igualmente determinante a la imagen, surgieron las primeras revistas ilustradas². Y, aunque contaban con antecedentes de excepción como *La Ilustración Española y Americana* (1869), es en estas fechas cuando surgieron los semanarios gráficos, inspirados en los magazines extranjeros, de menor formato y con una apuesta definitiva por la fotografía³.

Blanco y Negro fue, sin duda, la que marcó un punto de inflexión en la edición de este tipo de publicaciones periódicas. Vio la luz por vez primera en 1891, seguida muy de cerca por *Nuevo Mundo*, de formato muy similar, que apareció tan solo tres años más tarde. Se definía con ellas el arquetipo de la revista ilustrada de contenido general, dividida en unas secciones fijas que daban cabida a contenidos muy diversos, al abarcar temas variados de actualidad, tanto de la vida social, política, económica, como informaciones sobre las novedades teatra-

¹ BASTIDA DE LA CALLE, M.^a D., «La figura del xilógrafo en las revistas ilustradas del siglo XIX», en *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Historia del Arte, 10, 1997, pp. 237-252, y RIEGO, B., *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001.

² SÁNCHEZ VIGIL, J. M., *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*, Gijón, Trea, 2008.

³ *Ibidem*, pp. 85-95.

les, literarias, artísticas, cinematográficas... Con respecto a cada ámbito, solían contar con colaboradores especializados –literatos, críticos, dibujantes– que aportaban prestigio a la publicación. En cuanto a los ilustradores, participaban con sus obras en el valorado apartado gráfico, que se completaba con las fotografías de actualidad, en las que además se fueron incorporando de manera gradual innovaciones técnicas como el color. Gracias a la pluralidad de los contenidos, al atractivo tanto del diseño como de las imágenes, y a un precio asequible, la prensa gráfica consiguió ampliar el anterior mercado potencial, muy limitado, que se circunscribía exclusivamente a una minoría versada, de modo que se convirtió en accesible a un público menos especializado y no necesariamente culto. Incluso Benito Pérez Galdós, en un discurso pronunciado en 1915, reflexionó acerca de los beneficios del aparato gráfico para la educación de la sociedad:

En un país donde la proporción de analfabetos es desconsoladora, constituye el grabado un importantísimo elemento cultural y pedagógico de incuestionable valor⁴.

Todo ello propició el éxito progresivo de este tipo de publicaciones, a las que se sumaron otros títulos ya en las primeras décadas del siglo xx, como *Mundo Gráfico* (1911), *La Esfera* (1914), *Crónica* (1928) o *Estampa* (1929), en los que se proseguía con ligeras variaciones esa fórmula que apostaba por la imagen y que tan excelentes resultados les había granjeado. A este tipo de magazines ilustrados se sumaron las revistas culturales, que proliferaron durante el primer tercio de la centuria y surgieron prácticamente en cada rincón del país⁵. De una permanencia desigual, de hecho con frecuencia desaparecían con bastante rapidez, supusieron igualmente un impulso para la cultura local y completaban, junto con la prensa diaria y las revistas especializadas, la amplia oferta informativa disponible en los quioscos.

Pero centrándonos en las características y virtudes de las revistas ilustradas, desde nuestra perspectiva actual se convierten en una fuente inagotable de información, de obligada consulta para cualquier estudio –político, histórico, sociológico, artístico– que aborde el período en el que se publicaron. Y debido al abundante componente gráfico que se convirtió en su seña de identidad más característica, se comportan a modo de catálogo visual de la época en la que surgieron. En cuanto al aspecto que nos ocupa, resultan fundamentales para la comprensión de la evolución y difusión del gusto en materia artística, ya que se hacían eco de los acontecimientos más relevantes que tenían lugar en todo el territorio nacional en relación con el arte, desde las iniciativas locales, con especial atención a las surgidas en la capital madrileña, hasta las desarrolladas en el extranjero. Igualmente se informaba de las últimas producciones de los

⁴ *Ibidem*, p. 145.

⁵ *Arte moderno y revistas españolas: 1898-1936*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

artistas españoles e internacionales, de las convocatorias y concursos surgidos, al mismo tiempo que se reseñaban las principales exposiciones individuales y colectivas, organizadas por instituciones o particulares, celebradas en diversos centros; todo ello, por supuesto, debidamente complementado por su correspondiente información gráfica.

En este ámbito es preciso referirse, aunque sea someramente, al papel fundamental desempeñado por la crítica de arte, ya que la intención de estos artículos excedía los límites de la mera información para procurar igualmente la educación del público en materia artística. Al igual que sucedía en los periódicos o revistas especializadas, la tendencia conservadora o progresista de la dirección de la publicación resultaba indefectiblemente determinante, ya que influía en la línea editorial que apostaba por la defensa de unas u otras tendencias más o menos renovadoras. Unos preceptos que no se veían reflejados únicamente en el tratamiento o contenido de las informaciones, sino en la propia selección de los acontecimientos a los que se referían dentro de la creciente oferta cultural. Las opiniones volcadas en estas críticas repercutían posteriormente en el criterio del lector y potencial consumidor artístico. Por norma general, frente a publicaciones como *Alfar*, *Gaceta de Arte*, *AC*, que apostaron por el arte de vanguardia, las revistas gráficas se caracterizaron por una visión más conservadora. Aunque existieron excepciones, ya que la opinión dependía directamente del suscriptor, no escasearon los comentarios peyorativos respecto a las nuevas tendencias desarrolladas principalmente en el extranjero como el cubismo, futurismo o el constructivismo⁶.

Y es que los límites de la actualidad de cualquier ámbito traspasaban nuestras fronteras y, paradójicamente, mientras el horizonte cultural se ampliaba, estos nuevos medios de comunicación propiciaban que la distancia física disminuyera al menos virtualmente, acercando al público aquella realidad hasta entonces considerada tan remota. De esta manera, las revistas gráficas, merced a su atractivo y colorido diseño, se convirtieron en un cómodo vehículo de transmisión de hechos, ideas y opiniones, entre los que se hallaba un determinado gusto artístico, que ayudaron a difundir en la sociedad del momento. Precisamente, en ocasiones ciertos lenguajes como el Modernismo o el Art Decó alcanzaron su apogeo gracias a esa transmisión y su influencia se extendió por diversos ámbitos de la vida moderna hasta calar en la cultura popular a través de la publicidad, la ilustración y el diseño. La revisión del apartado gráfico de estas publicaciones permite conocer y valorar en su justa medida la

⁶ Por citar algunos ejemplos: «El arte y la extravagancia. Esculturas expresionistas», *La Esfera*, Madrid, 7-VIII-1920, p. 3; PÉREZ, D., «Una broma demasiado pesada. La exposición de arte novísimo, sin jurado, en Berlín», *Blanco y Negro*, Madrid, 26-XI-1922, pp. 13-15; LÓPEZ MONTENEGRO, R., «Arte de vanguardia. Deus ex machina», *Blanco y Negro*, Madrid, 3-VII-1927, pp. 25-27.

información que se ofrecía a los lectores, e incluso distinguir aquellas tendencias más alabadas y que, en consecuencia, iban a ser mejor aceptadas por el público y en las que participó un amplio sector de los creadores.

No hay que olvidar que este tipo de comentarios e informaciones gráficas influían en los propios artistas, ya que también consultaban las publicaciones a las que nos referimos. Esta consideración facilita en algunos casos la comprensión de la evolución del arte español contemporáneo y el triunfo de unos determinados modelos. No hay que olvidar que la mayor parte de las asociaciones artísticas e instituciones culturales que surgieron en las diferentes ciudades españolas y a las que acudían asiduamente, recibían periódicamente este tipo de revistas. Su consulta les permitía, al igual que al resto de lectores, mantenerse informados, aunque fuese de un modo fragmentario. Con solo hojear sus páginas podían estar al corriente de las últimas convocatorias artísticas o de las obras más recientes de aquellas personalidades que marcaban tendencia. Una manera esta de ampliar sus horizontes que, aunque limitada y parcial, nunca comparable con una experiencia directa, sí que aumentaba el repertorio visual de aquellos artistas cuyas limitadas posibilidades económicas les impedían disfrutar de estancias en el extranjero.

A este aspecto se refería, por ejemplo, desde las páginas de *La Acción*, el escultor José María Perdigón en 1918, cuando admitía que determinados artistas, sobre todo los jóvenes, seguían la actividad de ciertas figuras que consideraban determinantes y renovadoras a través de libros y publicaciones periódicas, en ocasiones extranjeras, aunque reconocía lo limitado de este conocimiento.

A Mestrovic se le conoce hoy en todas partes menos en España, donde tenemos solo una vaga idea de su labor, y ésta, gracias a las revistas y libros extranjeros, que nos han proporcionado reproducciones fotográficas de su obra; sin embargo, aquí hay algunos artistas que le admiran fervorosamente y desean llegue el momento de poder apreciar esos originales maravillosos que hemos visto de modo incompleto, con todas las deficiencias de una copia⁷.

Por tanto, estas revistas gráficas, con su apuesta creciente por la información visual, se convertían en un muestrario de imágenes, tanto de la actualidad como de naturaleza artística, asequibles a un público general que solía coleccionarlas⁸. Su contenido, una vez revisado y analizado, genera una serie de nexos virtuales que surgen y se entrelazan entre fotografías, ilustraciones y creaciones artísticas, seguramente propiciados en su mayoría por nuestro punto

⁷ PERDIGÓN, J. M., «Acontecimiento artístico. Iván Mestrovic quiere venir a España», *La Acción*, Madrid, 9-IX-1918, p. 3.

⁸ BRASAS EGIDO, J. C., «Eulogio Varela y la Ilustración Gráfica Modernista», *Blanco y Negro*, Valladolid, Gráf. Andrés Martín, 1995, p. 26.

de vista actual, mucho más global, y favorecido por la perspectiva que otorga el distanciamiento de casi una centuria. Pero, sin lugar a dudas, ilustraciones, publicidad, reproducciones de obras de arte, fotografías de reportajes, de actualidad... conformaban un rico y variado compendio que podía convertirse en fuente de inspiración para los artistas. Resulta arriesgado procurar rastrear las vías de difusión de determinadas tendencias, o asegurar que una obra concreta surgió tras la consulta de unas fuentes específicas, ya que supondría basarse exclusivamente en las similitudes formales y presuponer la imposibilidad de llegar a soluciones semejantes por caminos diferentes, además de desconocer en realidad los referentes que impulsaron el acto creativo. Aunque sí que hay imágenes que indican con claridad un cierto nexo.

En cuanto a la difusión de modelos, se ha de considerar la inmediatez que estas revistas permitían, sobre todo en cuanto a la difusión de los nuevos lenguajes o innovaciones se refiere, ya que eran ávidamente asimilados por los jóvenes durante sus períodos de formación e incorporados a sus creaciones. Se podría reseñar como ejemplo el caso del aragonés Honorio García Condoy. En los diversos estudios que han abordado su figura se ha incidido con frecuencia en el influjo que ejerció Julio Antonio en sus primeras producciones⁹. Una influencia que recibió un amplio elenco de artistas de todo el territorio nacional, los cuales valoraron muy positivamente la renovación defendida por el tarraconense. Este, además, se vio favorecido en cierta manera por el apoyo mediático y su exitosa carrera finalizó repentinamente con su temprano fallecimiento, un acontecimiento dramático que no hizo sino propiciar su definitivo encumbramiento cual genio romántico. Sea como fuere, la admiración experimentada por García Condoy hacia Julio Antonio en los inicios de su carrera profesional no solo quedó patente en bustos como *Moza de Ejea de los Caballeros* y *Campesino aragonés*, que suponían la adaptación de la serie *Los bustos de la raza* al territorio aragonés, sino igualmente en dibujos como el estudio *Dalladores* para un friso¹⁰ [fig. 1]. Este boceto, que conocemos asimismo por su publicación en una revista, destaca el tratamiento anatómico de los cuerpos masculinos, en cuya ejecución acomete con especial énfasis la musculatura, particularmente definida en la zona del torso. Incluso el canon de las figuras, en las que el tamaño de la cabeza resulta reducido con respecto al resto del cuerpo, entronca con el referente de Julio Antonio. Asimismo el asunto representado enlaza con el clasicismo mediterraneísta patente en gran parte de la producción del tarraconense.

⁹ *El escultor Honorio García Condoy. Zaragoza, 1900-Madrid, 1953. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Catálogo de la exposición, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2000.

¹⁰ «Honorio García Condoy. “Dalladores”. Estudio para un friso», *Revista de Aragón*, 1, 1919, p. 8.

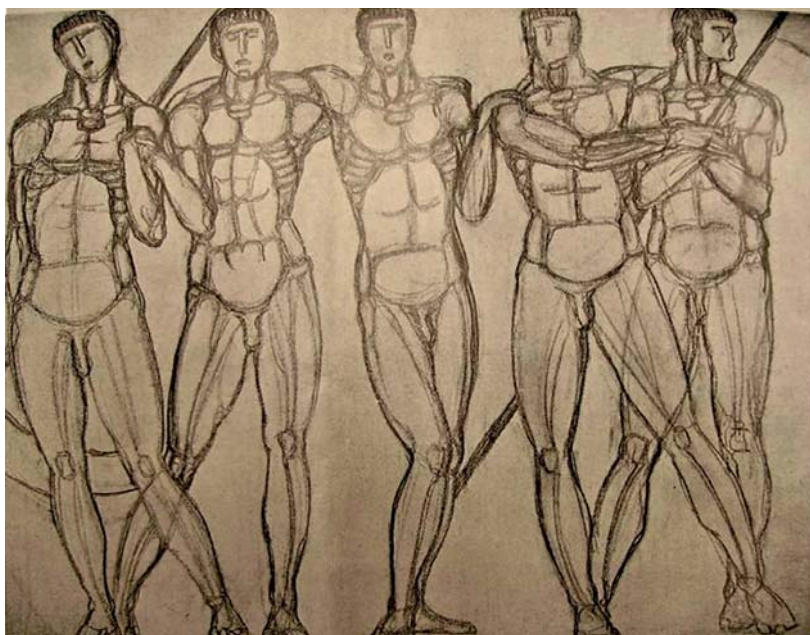


Fig. 1. Honorio García Condoy, *Dalladores*, 1919. Publicado en «Honorio García Condoy. "Dalladores". Estudio para un friso», *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1919, n.º 1, p. 8.



Fig. 2. Dibujo de Julio Antonio publicado en «Cataluña en 1916», *España, Semanario de la Vida Nacional*, Madrid, 22-VI-1915, n.º 74, p. 16.

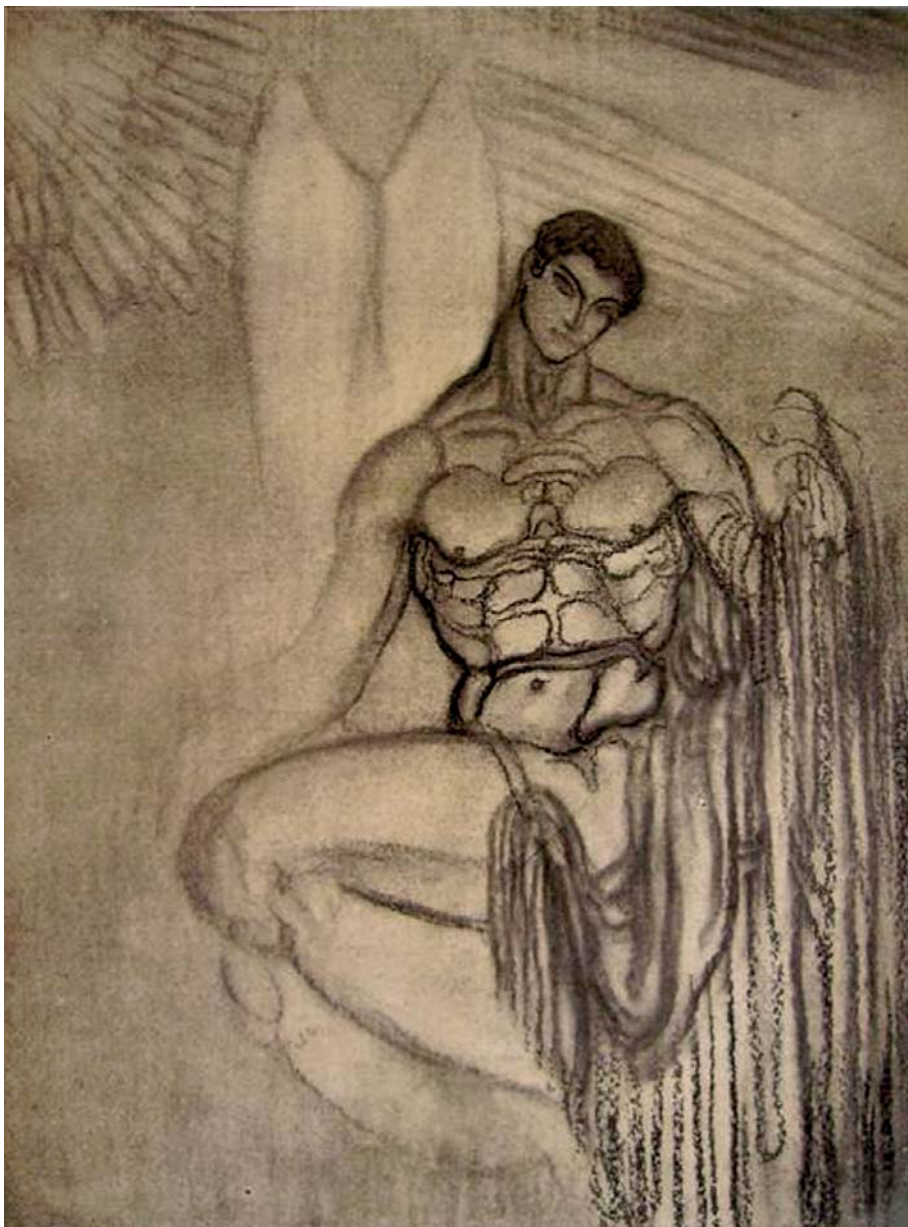


Fig. 3. Boceto de Julio Antonio para el Monumento a Ruperto Chapí publicado en «La escultura moderna», *La Esfera*, Madrid, 13-IV-1918, n.º 224, p. 17.

En cuanto al conocimiento de las obras del escultor por parte de García Condoy, pudo contemplar del natural al menos dieciocho de ellas, cuando se exhibieron en la Exposición Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza en 1919, una vez fallecido el artista¹¹. Sin embargo, resultaría más complicado rastrear su contacto directo con la obra gráfica, aunque a juzgar por las características tan similares, sin duda debió conocerla y, por tanto, pudo inspirar en cierta medida su dibujo *Dalladores*. Es más que probable que descubriese estos esbozos de un modo indirecto, puesto que algunos de fueron publicados en diversos magazines y semanarios como *La Esfera* o *España, Semanario de Vida Nacional*¹² [figs. 2 y 3].

LAS REVISTAS ILUSTRADAS COMO FUENTES DE INSPIRACIÓN PARA JOAN MIRÓ:
EL CASO PARTICULAR DE *RETRATO DE BAILARINA ESPAÑOLA*

Si bien la revisión de las revistas ilustradas permite establecer analogías formales y paralelismos diversos entre imágenes publicadas y obras de arte realizadas con posterioridad, no existe en la mayoría de los casos una certeza absoluta acerca de esos vínculos. No obstante, otros se hallan perfectamente documentados y muestran el débito de los artistas hacia las publicaciones periódicas durante el proceso creativo. Un notorio ejemplo de esta íntima relación está personalizado por la figura de Joan Miró. Félix Fanés ya se centró en la relación entre la producción del catalán y la cultura de masas que, aunque parecería poco probable tras una visión superficial de la misma, resultaba más que evidente al profundizar en ella y, sobre todo, al conocer su ámbito de trabajo¹³. Y es que el afán coleccionista de Miró quedaba patente en su estudio mallorquín y no se limitaba a la recopilación de objetos y piezas de interés artístico o antropológico como máscaras, cerámicas o esculturas, sino que a ello se sumaba un compendio de recortes de prensa, revistas, carteles... dispuestos sobre las paredes, por lo que la realidad casi mundana de la cultura popular encontró también un espacio en el elevado universo personal de Miró. De ella supo extraer lo que le interesaba para que, una vez transmutado por el filtro de su visión particular, el resultado fuese una creación nueva, propia y prácticamente independiente de su referente primigenio.

La obra más conocida de Miró en la que llevó a cabo este proceso de reelaboración fue *Bailarina española*, concretamente la realizada en 1924, puesto

¹¹ VIZCONDE DE ESCORIAZA, «Para el Libro de Oro. Julio Antonio en la Exposición de Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 31-V-1919, p. 2.

¹² «Cataluña en 1916», *España, Semanario de la Vida Nacional*, Madrid, 22-VI-1915, p. 16; «La escultura moderna», *La Esfera*, Madrid, 13-IV-1918, p. 17.

¹³ FANÉS, F., *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid, Alianza, 2007.

que desarrolló este mismo tema en varias ocasiones. Para este caso concreto se sabe que partió de una fotografía reproducida en la portada del semanario gráfico publicado en Málaga *La Unión ilustrada*, en la que aparecía la bailarina Angustias, la Gitana¹⁴. Precisamente el hecho de que se conservase este ejemplar de ese mismo año, así como los diferentes bocetos en los que la idea inicial fue evolucionando hacia una evidente simplificación formal, ha resultado decisivo tanto para establecer la reconstrucción del proceso creativo, cuanto para la propia vinculación con esa imagen fotográfica, puesto que la bailarina resultante comparte unas relaciones tan nimias con la original (posición de la cabeza, pulseras, peineta, alusión a los topos de la falda), que hubiese resultado prácticamente imposible hallarlas.

No fue la última ocasión en que Miró abordó este tema tan racial, de hecho lo hizo cuatro años más tarde con la técnica del collage, aunando materiales diversos como papel de lija, cordel, una pluma y un fragmento de papel de periódico, por lo que de nuevo recurrió a los medios de reproducción en serie¹⁵. Sin embargo, estas reinterpretaciones de la figura de la flamenca se alejaban del prototipo habitual, que solía ir ataviada con todos los típicos accesorios identificativos que no faltaban en las visiones que de la misma habían plasmado los artistas nacionales, así como extranjeros, especialmente interesados por el asunto sobre todo a partir del siglo XIX¹⁶. En las obras de Miró apenas si se vislumbra la silueta, por lo que se prescinde del preciosismo de la mantilla, la peineta, el abanico, los volantes de la falda, las flores, el mantón, los zapatos de tacón..., para limitarse a lo esencial. Se aleja del tópico que rodea a lo español y lo versiona desde una perspectiva vanguardista, construyéndolo con objetos encontrados, en la línea de la renovación promulgada por Dadá.

Lejos quedaba de estas soluciones aquel *Retrato de bailarina española* [fig. 4] que había pintado en la parisina rue Blonet tan sólo siete años antes, en 1921, perteneciente a la misma etapa que su célebre *La Masía*¹⁷. Mucho se ha escrito acerca de este lienzo que se conserva en el Museo Nacional Picasso de la capital francesa, partiendo del hecho de que fuese adquirido por el pintor malagueño¹⁸, una información en algunos casos malinterpretada¹⁹ y que Miró no dudó

¹⁴ Todo el proceso de evolución de la idea aparece recogido e interpretado en GIMFERRER, P., *Las raíces de Miró*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1993, pp. 78-85.

¹⁵ FANÉS, F., *op. cit.*, pp. 102-107.

¹⁶ MOLINS, P. y ROMERO, P. G., *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

¹⁷ *Joan Miró: años 20. Mutación de la realidad. 90 aniversario de Joan Miró*, Barcelona, Ministerio de Cultura, 1983, p. 9.

¹⁸ DUPIN, J., *Joan Miró. Life and work*, New York, Abrams, 1962, p. 91.

¹⁹ En algunas publicaciones se señala que Miró lo regaló a Picasso: FANÉS, F., *op. cit.*, p. 100.

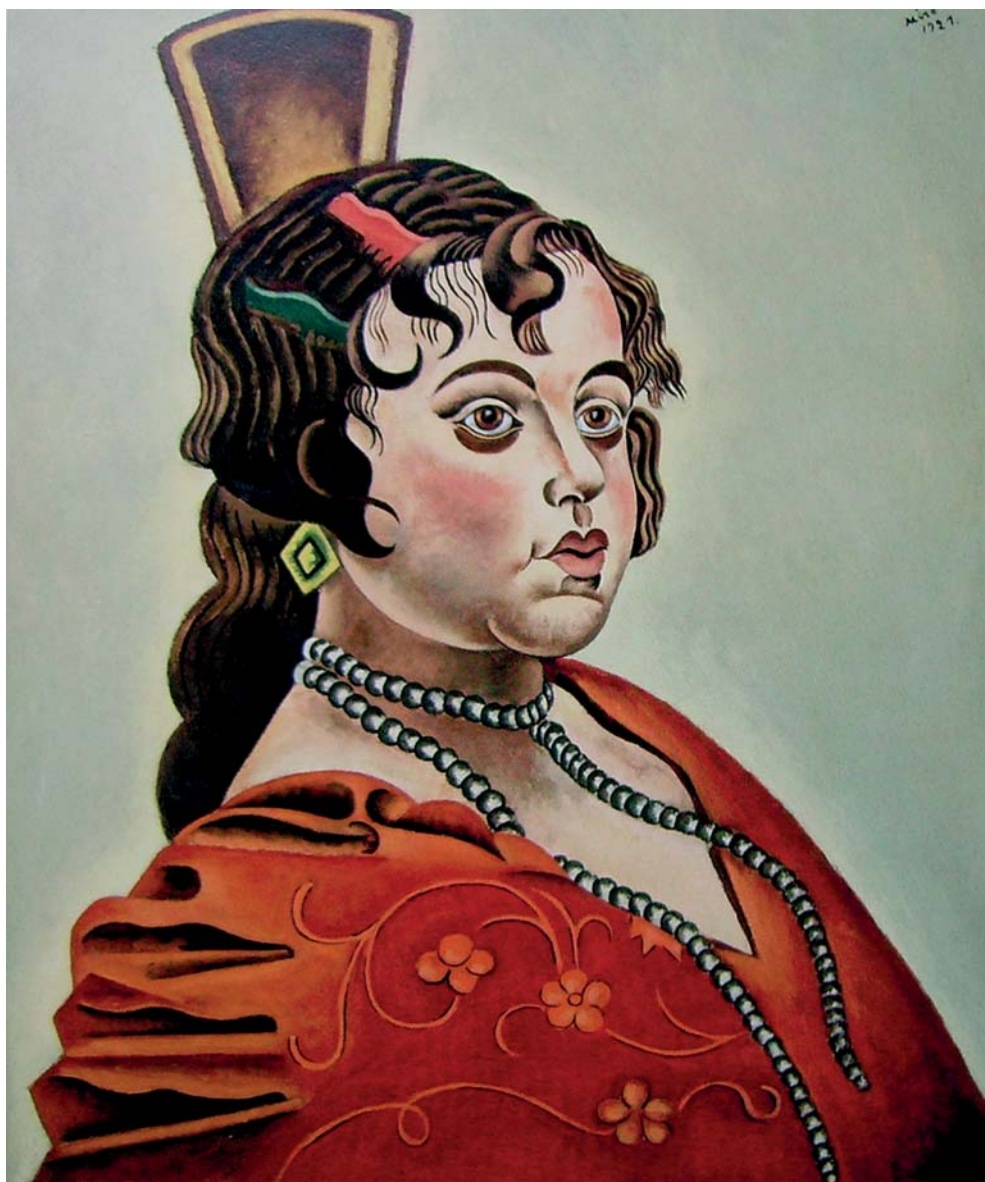


Fig. 4. Joan Miró,
Retrato de bailarina española, 1921.
© Successió Miró 2012.

en clarificar, puntualizando que la venta se efectuó de manera indirecta, ya que el lienzo pertenecía a Dalmau, quien había organizado en 1921 una exposición en la Galerie La Licorne con nulo resultado. Quedó en posesión del propietario de ésta, el doctor Girardin, de allí pasó a manos de Pierre Loeb y finalmente, de Picasso, pero tanto por esta pieza como por su *Autorretrato*, que también formó parte de la colección de este último, Miró no percibió ninguna compensación económica²⁰.

Ante todo se ha reflexionado sobre el motivo de su representación, esa bailarina que perdería el cariz realista en la producción mironiana posterior, al desaparecer en los collages todos aquellos complementos característicos que aquí sí están presentes. Numerosas hipótesis se han formulado para explicar las razones que le impulsaron a pintar este lienzo, desde que la idea surgiría tras el éxito de los ballets rusos²¹, o que con esa reinterpretación de un tema tan castizo, los artistas españoles en el extranjero otorgaban cierta notoriedad al asunto de la bailarina de flamenco, más acorde con los bajos fondos de la sociedad²². Asimismo podría haber influido el hecho de que artistas europeos de vanguardia realizaran sus propias versiones de la mujer española, como Modigliani, Lipchitz, Severini, Laurens²³ y, sobre todo, Picabia, quien a principios de esa década había comenzado una serie con españolas como protagonistas²⁴.

Más allá de la intención, igualmente ha sido analizada la manera en que lo resolvió, incidiendo la mayoría de los especialistas en la minuciosidad de los detalles, acorde con telas de los mismos años como *La mesa (Naturaleza muerta con conejo)*. Un grafismo decorativista que se considera enlaza con la obra posterior y más característica de Miró²⁵. Respecto a la simplificación formal y el colorido saturado, especialmente el bermellón del mantón, Lubar lo ha relacionado con el purismo, defendido esos años por Ozenfant y Jeanneret²⁶. En ocasiones se ha vinculado la resolución almendrada y ligeramente abultada de los ojos, presente también en otros retratos de la época, con el arte medieval catalán²⁷. En general se estima que el dibujo estilizado, las tintas planas, y, ante

²⁰ RAILLARD, G., *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, pp. 51-52.

²¹ LUBAR, R. S., *Joan Miró before «the farm», 1915-1922: Catalan Nationalism and the avant-garde*, Ann Arbor, UMI, 1995, p. 222.

²² MOLINS, P. y ROMERO, P. G., *op. cit.*, p. 61.

²³ *Ibidem*.

²⁴ FANÉS, F., *op. cit.*, p. 101.

²⁵ DUPIN, J., *op. cit.*, p. 150.

²⁶ LUBAR, R. S., *op. cit.*, p. 219

²⁷ DUPIN, J., *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 2009, p. 22.

todo, la mirada perdida de la bailarina y su expresión ausente, propician una imagen sin emoción, excesivamente distante e incluso extraña²⁸, más cercana en concepto y solución a un cartel²⁹. No obstante, en ciertas ocasiones se ha reconocido en ella la representación de la sensualidad³⁰.

Esta bailarina, a pesar de que en una primera impresión se antoja muy distante a aquella realizada en 1924, actualmente sabemos que comparte con ella un origen común, la cultura popular, en concreto las revistas ilustradas. Y es que si, en esa ocasión fue *Angustias*, la Gitana la protagonista del lienzo, ahora ya se puede identificar la mujer que aparece en *Retrato de bailarina española*: Conchita Pérez. De esta artista, cantante, que no bailaora –como Miró aludió en el título de su lienzo–, se publicó una fotografía en la portada correspondiente al número del 15 de diciembre de 1920 de *Mundo Gráfico*³¹ [fig. 5]. Dupin sí que había señalado que este lienzo no lo había pintado del natural, sino que para él se había basado en una reproducción a color, pero hasta ahora no se había identificado esa imagen en concreto que le había servido de inspiración y que viene a poner el acento de nuevo ante el hecho de que las revistas ilustradas se utilizaran con esta finalidad creativa. Además en este caso de una manera fehaciente, ya que el parecido del cuadro con respecto a la fotografía de Calvache es innegable y en él se reproducen hasta los detalles más nimios.

Así, Miró efectuó una trasposición casi al milímetro de la composición, con la misma posición de la figura en tres cuartos, que únicamente alargó ligeramente en la zona del busto. Resulta especialmente llamativa la utilización de los mismos accesorios identificativos de la «bailarina»: las dos peinetas roja y verde insertas en el lateral del cabello, más la colocada en la parte posterior, de tono ocre, esta sí modificada ya no en perfil sino en el diseño interior, tendente a la geometrización, más acorde con la forma romboidal de los pendientes, en este caso sí idénticos a los originales. A ello se sumaba el collar de perlas que, en doble vuelta, se ceñía al cuello de la cantante para caer después sobre su pecho. Hasta tal punto resulta fidedigna la interpretación de Miró, que uno de sus extremos aparece cortado como en la fotografía, en aquel caso por quedar oculto tras un pliegue, un detalle eliminado en el cuadro como resultado del proceso de estilización, lo que provoca un efecto algo incomprensible. Igualmente es reseñable la resolución del mantón, desde los pliegues del tejido en la zona del hombro, hasta el bordado de motivos vegetales, que aunque análogo, Miró agrandó para que ocupase toda la superficie, algo más extensa que la original.

²⁸ *Ibidem*; GREENBERG, C., *Joan Miró*, New York, The Quadrangle Press, 1948, pp. 16-17.

²⁹ Nota núm. 26.

³⁰ WEELLEN, G., *Miró*, París, Nouvelles Editions, 1984, pp. 46-47.

³¹ *Mundo Gráfico*, Madrid, 15-XII-1920, p. 1.



Fig. 5. Fotografía de Conchita Pérez, por Calvache, publicada en *Mundo Gráfico*, Madrid, 15-XII-1920, n.º 476, p. 1.

En cuanto al rostro de Conchita Pérez, mantuvo los rasgos de una manera fiel, el arco de las cejas, el tamaño y color de los ojos con una marcada sombra bajo ellos, así como el perfil de la nariz, quizá algo más afilada en la reinterpretación mironiana, los labios carnosos y las sonrosadas mejillas. Todos los elementos se mantienen inalterables y únicamente se modifican sus delimitaciones, más acusadas gracias al sombreado, que provoca que se conciban con mayor volumetría y con un mayor contraste entre luces y sombras. Si la simplificación es la característica común a todo el conjunto, resulta quizá más perceptible en el tratamiento del cabello, cuyas ondulaciones Miró remarcó de manera que se alejó de un tratamiento naturalista. Ese caligrafismo que ha sido tan reseñado por los especialistas no hacía sino reproducir cada mechón en la misma forma y densidad que se apreciaba en la instantánea primigenia. La figura se recortaba igualmente sobre un fondo del mismo tono neutro, por lo que resulta incuestionable el débito del *Retrato de bailarina española* hacia la portada de *Mundo Gráfico*, publicada meses antes de la producción artística de Miró.

Este asombroso hallazgo nos conduce a reflexionar en torno a los límites existentes entre mimesis e inspiración. Hasta qué punto se considera simple imitación el hecho de partir de un modelo y dónde comienza el verdadero acto creativo. En la base de la realización de toda obra se conjugan una serie de referentes, no siempre tan evidentes como en este caso, que confluyen en la personalidad del artista. Para considerar el resultado final como algo más que una mera copia, la labor de este ha de consistir en la reelaboración de dichos modelos, que tras ese proceso de interpretación quedarán convertidos en algo nuevo, propio, diferente de la fuente original. Si el punto de partida del *Retrato de la bailarina española* fue una fotografía publicada en una revista, Miró lo tradujo a su propio lenguaje, de manera que participa de las mismas particularidades que caracterizan otras telas de su etapa realista como *Retrato de niña* o *Autorretrato*.

A lo largo de la Historia del Arte se han sucedido los casos de artistas que se han inspirado en producciones de otros que los antecedieron, y que las han reelaborado desde su propia perspectiva. Así, Eduardo Arroyo comenzó en 1967 la serie «Miró rehecho o las desgracias de la coexistencia», a través de la cual, con su visión tan típicamente mordaz, criticaba la opresión franquista a través de la reinterpretación de obras del pintor catalán, que consideraba que, a pesar de su modernidad, no atacaban directamente al régimen, no producía un arte comprometido, que se opusiera a la situación opresiva³². No es de extrañar que precisamente una de las piezas escogidas por Arroyo fuese el

³² Eduardo Arroyo. *20 años de pintura 1962-1982*, Catálogo de la exposición, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, pp. 41-48.

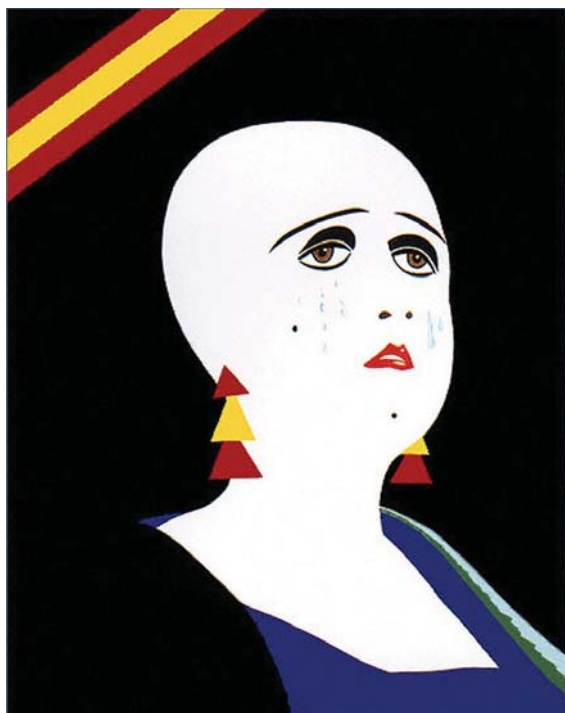


Fig. 6. Eduardo Arroyo,
Sama de Langreo (Asturias), septiembre 1963.
La mujer del minero Pérez Martínez,
Constantina (llamada Tina)
es rapada por la policía, 1970.

Retrato de bailarina española, no solo por tratarse de una de las obras más conocidas de Miró, sino que además representaba un tipo de belleza ideal, serena, inexpresiva e inmutable, y considerada debido a su protagonista como representativa de lo castizo. Por tanto, esta bailarina sirvió de base para creaciones como *Sama de Langreo (Asturias)*, septiembre 1963. *La mujer del minero Pérez Martínez, Constantina (llamada Tina) es rapada por la policía* [fig. 6]; *Constantina Pérez Martínez o Tina*³³, en las que aludía al modo en que las mujeres de los mineros de Asturias fueron rapadas en 1936, como símbolo de la represión durante la guerra civil, pero que todavía persistía después de más tres décadas.

Cada artista había utilizado una misma imagen según sus intereses, introduciendo una serie de modificaciones para otorgarle un determinado significado en función de su búsqueda particular. De esta manera, el grado de iconicidad era paulatinamente menor con respecto a la fotografía inicial. La cantante de los años veinte Conchita Pérez, tras ser convertida por obra y gracia de Miró en icono y prototipo de la bailarina española más racial, pasaba a convertirse en los años sesenta, tras otra vuelta de tuerca más, en ejemplo de represión fran-

³³ *Ibidem*, pp. 30-31.

quista y exigencia de compromiso por parte del arte, en esta ocasión filtrada por el tamiz crítico de Arroyo.

En conclusión, aunque la incógnita sobre los motivos que impulsaron a Miró a afrontar la representación de una bailarina, y que continuaron posteriormente ya que abordó el asunto en años sucesivos, todavía no se han desvelado; el hallazgo de la fuente en la que se basó para su realización ha resultado fundamental. Tanto esta tela, como su *Bailarina española* de 1924 y los recortes conservados en su taller, nos revelan que el afán coleccionista que Miró mantuvo durante toda la vida por recopilar todo tipo de publicaciones periódicas, se inició en los primeros años de su trayectoria. E incluso que el empleo de ciertas imágenes difundidas por ese medio para sus creaciones no fue una práctica aislada en su producción. Asimismo supone un claro ejemplo de cómo las revistas gráficas, que alcanzaron una creciente prodigalidad en el primer tercio del siglo xx, no solo desempeñaron un papel primordial para la sociedad en general como medio de información y difusión del gusto en torno a aspectos como el arte y la moda, sino que también resultaron fundamentales para los propios artistas. Y es que, a través de ellas conocían las últimas tendencias de dentro y fuera de nuestras fronteras, además de encontrar un amplio compendio de imágenes de diversa índole, susceptibles de convertirse en germen de una idea que, madurada y transformada, se materializaría en una obra original.

LA JOYERÍA, EXPRESIÓN ARTÍSTICA DEL GUSTO

CAROLINA NAYA FRANCO

No es este el lugar para reivindicar el derecho propio o el lugar merecido por la joyería como rama artística en la ya clásica polémica entre las consideradas disciplinas mayores o Bellas Artes y las artes menores o decorativas. Pero es un hecho que la carencia de estudios y publicaciones sobre la joyería artística demuestra lo necesario que es abordar esta disciplina e incluirla en marcos que la analicen dentro de la cultura contemporánea. Así que, antes de comenzar a analizar la evolución del gusto en joyería, partiremos de varias premisas:

1. Que las joyas son una expresión artística y que, como tal, comparten características o cualidades plásticas con el resto de las artes.

2. Que la joyería, por su dimensión decorativa y por estar íntimamente ligada al ornato personal, se manifiesta como expresión de la evolución del gusto en el transcurso del devenir histórico.

3. Y que, como expresión artística del gusto, bebe de las mismas fuentes de inspiración y se convierte en campo de experimentación junto a otras manifestaciones artísticas coetáneas o sincrónicas.

4. En cuanto a que comparte características con otras manifestaciones artísticas, es quizás la escultura la expresión plástica más parecida a la joyería. Entre ambas encontramos muchas similitudes, sobre todo, en cuanto al trabajo del volumen, siendo en muchas ocasiones las joyas pequeñas creaciones escultóricas, fruto de la pericia y delicadeza de sus técnicas de trabajo y de una cuidada manufactura artesanal. También sus técnicas de expresión en la unión de sus soldaduras así como de los materiales escogidos, soportes de la obra, que consiguen transmitir valores visuales y táctiles, sobre todo en la manera de trabajar las superficies y las texturas y de hacer de la luz un elemento plástico fundamental. En acabados pulimentados, la luz produce efectos superficiales de brillo o reflexión, mientras que se refracta o dispersa en los texturados, de los más finos o sedosos a los más gruesos o *martelé*. Estas texturas y valores táctiles en joyería, abren la puerta tanto a las piezas más abstractas como a las más heréticas o conceptuales. También los volúmenes desalojados y el vacío se dan la mano en las joyas escultóricas de Pablo Gargallo o avanzan los nuevos materiales en las pequeñas esculturas joyeras de Julio González.

5. En la elección de los materiales, sus terminaciones y acabados, y en los ritmos o volúmenes expresados por las líneas que dibujan, de ortogonales a orgánicas, también puede la joyería establecer paralelismos con otras manifestaciones artísticas. Arquitectura, escultura y joyería comparten, además de la elección de estos materiales y acabados, los rasgos compositivos o volumétricos, que hacen de muchas joyas sofisticadas piezas arquitectónicas. Del componente funcional o utilitario tan predominante en la arquitectura y que en épocas pasadas todavía podía manifestarse en alguna pieza joyera, nada queda en la época actual, con un predominio total de la función casi exclusivamente decorativa. Arquitectura y joyería, no obstante, comparten un rasgo fundamental que hace alusión al componente monumental o a la escala utilizada que permiten convertir, en ambos casos, las creaciones en piezas parlantes, iconos de poder que nos hablan de una posición o condición social.

Con la pintura, por último, comparte elementos comunes del proceso de creación como los bocetos. En ellos observamos estudios preparatorios que hablan de esquemas compositivos y posibilidades visuales. Además, joyería y pintura comparten su capacidad comunicativa al incorporar esmaltes, taraceas, piedras duras y, en definitiva, contenido narrativo o iconográfico. En definitiva, que la naturaleza mixta de ambas y su condición abierta, o su posibilidad de incorporar otros materiales a sus respectivos soportes permiten que sean las manifestaciones artísticas más vinculadas a cambios. Que la joyería pueda, por medio del engaste de gemas, incorporar fantasía y color –o ausencia de este en el caso de los diamantes– enriquece sobremanera sus cualidades plásticas o visuales.

En segundo lugar, que como disciplina artística es expresión del gusto y que es fiel reflejo de la evolución de los gustos, se pone de manifiesto desde la propia etimología del término, que se refiere a la alegría o el juego, y, en definitiva, a presentarse como una pieza que produce placer, como un objeto placentero. Por la función primordialmente decorativa que ya hemos mencionado, por ser un adorno personal que se coloca sobre la piel o sobre el vestido, se manifiesta como un juego, una expresión de los grupos sociales y como una de las manifestaciones artísticas más delicadas. Y es Hume uno de los primeros en recoger la tendencia del hombre hacia el buen gusto, que puede mejorarse por el frecuente trato de objetos bellos: «el delicado de gusto» o el «crítico» es aquel capaz de percibir los mínimos detalles de un conjunto. De los veredictos de este crítico capaz, se deduce una norma del gusto, que permite que «puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres»¹. Y es precisamente ese gusto por los detalles, por el delicado trabajo artesanal y por la cuidada selección de sus materiales, por lo que las joyas, durante toda la historia de la

¹ HUME, D., «Sobre la norma del gusto», en *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1989, p. 27.

humanidad, han sido expresión del gusto y motivo de fascinación, además de símbolo del lujo y el poder.

Pero las joyas, además de símbolo de fascinación, lujo y poder, participan de más valores comunes al mundo del arte. Por un lado, pueden ser piezas de gran valor arqueológico, convirtiéndose en testimonio y fuente de información de la sociedad que las ha creado. Por otro, contienen un valor antropológico, pudiendo ser una manifestación religiosa o devocional o mostrar, como en determinadas culturas, cualidades mágicas o apotropaicas. Y por supuesto, muestran aspectos de la moda, del gusto, de la evolución de los estilos y cómo no, y como el arte, en piezas de alta joyería o joyería de autor, son inversión o referente de la economía de mercado.

Y la última de las premisas que vamos a desarrollar a lo largo del presente trabajo, que la joyería como manifestación artística mantiene una evolución paralela o sincrónica a otras artes plásticas, bebiendo de la misma sensibilidad, compartiendo fuentes de inspiración y experimentación, como enriquecimiento de los procesos de creación artística.

LA EVOLUCIÓN DEL GUSTO: LA SINCRONÍA ENTRE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

Desde mediados del siglo XIX, las joyas, al igual que otras manifestaciones artísticas coetáneas, estaban evocando los tiempos pasados. Desde que el Estilo Imperio se abandona a raíz de la caída de Napoleón I, la búsqueda incesante de nueva inspiración para el arte hace que se sucedan muchos estilos históricos con gran rapidez. Por un lado, las joyas reproducen escarabajos y esfinges de Egipto, y otros exotismos e historicismos: estilos góticos, etruscos, *revivals* célticos, mosaicos romanos, piedra dura florentina... Nuevos materiales se incorporan al mundo de la joyería en aquellos momentos, como los cuarzos opacos o calcedonias o materiales de origen volcánico u orgánico, sobre todo de origen animal, como el coral o diversas conchas marinas.

Algunos justifican estas influencias en los recientes descubrimientos de ruinas arqueológicas, o en las sincrónicas excavaciones del Valle del Nilo, pero lo cierto es que la búsqueda de fuentes de inspiración era común en todas las artes plásticas. De la misma manera y desde la normalización de las relaciones comerciales con Japón, se manifiesta la influencia oriental, y bellas joyas en esmalte tabicado opaco o cloisonné circularán de la mano de la saga de los Falize por todo París en un delicado trabajo sobre oro amarillo.

Emile Zola² se refiere a este soplo de aire fresco en los siguientes términos: «La influencia del japonismo era exactamente lo que necesitábamos para libe-

² WICHMANN, S., *Japonisme: the Japanese influence on Western Art since 1858*, London, Thames & Hudson, 1981, p. 24.



Fig. 1. Alexis Falize, Gargantilla y pendientes, oro amarillo y esmalte cloisonné, 1867.

rarnos de la tradición de lo turbio y la negrura y mostrarnos la brillante belleza de la naturaleza» [fig. 1].

Sin embargo, desde 1860, la industrialización y mecanización también había trascendido a la producción de joyas, y aunque por un lado las hacía más asequibles, por otro las presentaba seriadas, estampadas y troqueladas y de menor calidad técnica. Es por ello que en estas producciones masivas el componente de fascinación, lujo y poder se había extinguido.

Por otra parte, esto no había repercutido en la *haute joaillerie*, además de que el descubrimiento de los yacimientos en Sudáfrica a partir de 1870 proporcionó una afluencia más regular de diamantes y la posibilidad de experimentar con su talla mejorando el fuego y la vida. Estas mejoradas facetas suponían una pérdida considerable de material y por lo tanto de peso en la piedra, pero conseguían multiplicar la belleza de las joyas que las portaban. A pesar de la hegemonía del diamante en alta joyería, otras piedras preciosas aportaban color a estos diseños, como rubíes, zafiros, crisoberilos, piedras de luna, peridotitos...

En este contexto de industrialización debemos comprender las tesis defendidas por el movimiento *Arts & Crafts*. Surgido en las últimas décadas del XIX, será gran impulsor de las artes decorativas y artesanales frente al mundo industrializado, recuperando técnicas tradicionales y propugnando la sinceridad en la naturaleza de los materiales. Las piedras se engastaban en las joyas sin facetas,

talladas como cabujones simples muy bien pulidos, que permitían resaltar el color y el brillo natural de las gemas. Los esmaltes, en todas sus variantes: *plique a jour*, *cloisonné*, *champlevé*... pero a la manera antigua o medieval. Los modelos a seguir, las teorías de Benvenuto Cellini y, como inspiración estética, el Renacimiento. Las perlas elegidas, irregulares, barrocas, frente a la perfección esférica que los diseños en alta joyería estaban mostrando. Y en esta línea de las *Arts & Crafts* es donde debemos encajar estas fuentes de inspiración agotadas y la búsqueda de un lenguaje propio. La joyería de finales del siglo XIX reacciona contra la ostentación decimonónica y evolucionará hacia una estética más delicada que se configura en un nuevo lenguaje: el *Art Nouveau*.

Así que dos tendencias llegan a principios del siglo XX: una primera, más clasicista y menos arriesgada, en la línea de la alta joyería y de un eclecticismo historicista, con materiales preciosos y de gran valor intrínseco, y una segunda, mucho más artística y creativa, que se interesa por los nuevos materiales, incluso industriales, que revaloriza las técnicas artesanales y que derivará en última instancia en los diseños modernistas y en las vanguardias europeas.

El *Art Nouveau* en sus comienzos se inspira en la flora más estilizada y retoma el uso de los materiales tradicionales, como los esmaltes traslúcidos. Buscará en el simbolismo sus principales imágenes, oníricas, evanescentes y delicadas. Su afán de experimentar, su libertad y su modernidad propiciarán un nuevo concepto de joya y una clara evolución en el gusto, modificando los valores artísticos. Estas joyas serán pequeñas esculturas misteriosas, especie de objetos de culto que no reafirmarán la clase social por su valor intrínseco y material, sino por su valor artístico y cultural. Los soportes serán escogidos por su belleza y por su capacidad plástica para obtener el efecto buscado. Y en esta búsqueda, los joyeros emplearán metales como el cobre, el hierro o la plata, y las mal llamadas piedras semipreciosas, pues no dejan de ser preciosas por resultar más asequibles. En esta conjugación de materiales no abundan los diamantes y sí las piedras de color «pendeloques», o que penden de nereidas o sirenas talladas en carey, con ópalos de maravillosos juegos de colores y soportes de marfil que exhiben insectos y tipos femeninos lánguidos y etéreos que, con sus cabellos en golpe de látigo consiguen efectos de suaves ritmos [fig. 2].

René Lalique será el primero en construir joyas del nuevo estilo francés. Recogemos un testimonio de cómo es visto este nuevo arte desde España, por uno de los manuales clásicos de joyería de la época³:

(...) y al contemplarlas, sin duda pensará el lector cómo pudieron alcanzar tanta estima esta clase de joyas, que hoy nos parecen antiestéticas y que sin duda ningún elegante se atrevería a llevar, ya que en realidad más semejan piezas de

³ DE PUIG, L. A., *Las joyas a través del tiempo*, Barcelona, Librería General de Arte, 1939.



Fig. 2. René Lalique, *Mujer Libélula*, adorno de vestido, 1897-1898, oro, esmalte, crisoprasa, piedras de luna y diamantes, Museo Gulbenkian, Lisboa.

museo o curiosidades de vitrina que joyas para ser llevadas como adorno; puesto que las joyas, además de su valor material, han de tener una utilidad práctica y han de servir para embellecer a quien las lleve, cualidades ambas que brillan por su ausencia en las joyas de que nos ocupamos (...).

Las primeras creaciones de Lalique hallaron su fuente de inspiración en la poesía simbolista de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, y también en la tradición plástica japonesa. Y desde 1895 sus diseños introducirán el desnudo femenino en las piezas de joyería, así como será el primero en usar el hueso como soporte de sus creaciones. René Lalique y Georges Fouquet serán los mejores exponentes del *Art Nouveau* francés⁴. Ambos realizarán diseños para Sarah Bernhardt, siendo Fouquet el que ejecute las piezas de inspiración bizantina y oriental de los carteles de Alfons Mucha⁵.

En cuanto a España, el *Art Nouveau* tendrá gran arraigo en Cataluña⁶ de la mano de una generación en particular de orfebres, los Masriera. Luis Masriera obtendrá por sus creaciones en 1925 el Gran Premio de la Exposición de París. Desde muy joven aprende el esmalte de Limoges que luego perfecciona en sus viajes por Europa. Y, tras conocer la obra de Lalique en la Exposición de París de 1900, renueva su estilo que evoluciona del neogótico y orientalizante al más hondo «Modernismo». Su pericia con el esmalte, le permitirá evolucionar del *cloisonné*, opaco y tabicado o alveolado, al *plique à jour*, que elimina la lámina metálica de base para producir bellos efectos de transparencia. Así, Lalique y Masriera acabarán por llevar este esmalte a sus cotas de perfección más altas realizando esculturitas que semejan pequeñas vidrieras denominadas «caladas», en Francia, o «fenestradas», en Cataluña.

⁴ Dejarán una amplia estela de seguidores: Vever, Gaillard, Boucheron...

⁵ La pieza más famosa de Mucha será la pulsera que diseñará para la interpretación de la actriz como Cleopatra.

⁶ En Barcelona Capdevila, Sunyer, Mercadé, Teixé... La tradición de orfebres y joyeros catalanes continúa hasta el presente.

En oposición a este lenguaje de potente iconografía simbólica y carga plástica, surgirá un lenguaje depurado y geométrico basado en las líneas ortogonales: el *Art Déco*. Se dice que el «arte decorativo» tuvo que adaptar el diseño a las condiciones de producción en serie exigidas por la industria moderna joyera, y que en él confluyeron, el cubismo de la pintura, el diseño de la Bauhaus y la arquitectura funcional de Le Corbusier⁷. Así que este estilo convive sincrónicamente con el *Nouveau* y con otros estilos que todavía se inspiraban en los historicismos, pero de la mano de Cartier ejemplificará los nuevos diseños de la alta joyería.

Louis Cartier, el más creativo e incansable de la saga, recupera el platino como metal en joyería que desde que se descubre en 1735, y se hace algún intento como posible soporte sin demasiado éxito, estaba denostado por el gremio. El platino, blanco e inalterable, desplazaba a la plata por sus problemas de oxidación y ennegrecimiento. Las piezas de sus primeros ejemplares en platino, desmontables y versátiles, creadas en «estilo guirlande»⁸, evolucionan al *Déco* a partir de 1906, aboliendo el sistema del engaste en garras. Los diamantes, incoloros, con un soporte como el platino y por medio del engaste invisible o en carril, permitían multiplicar exponencialmente el brillo de las facetas devolviendo todo el peso de la alta joyería a las líneas más puras. Y solo unos años más tarde, inventa para el diamante la talla baguette, de contorno y tabla rectangular, y sin cesar en sus investigaciones, incorporará a sus diseños fantásticas tallas de jade imperial con motivos orientalizantes. También Chanel comercializará su primera colección de joyas de diseño propio en 1932 en la línea del *Art Déco*, adentrándose la joyería desde entonces, en el terreno de la alta costura.

Pero tras la Gran Guerra se impulsa la creación de otra clase de joyas, más artísticas, pues el *Déco* había conseguido estancarse en sus diseños y materiales, debido fundamentalmente a la ortogonalidad de sus líneas, haciendo de sus diseños algo repetitivo. Así que, ávidos de encontrar caminos nuevos en las manifestaciones artísticas, las joyas de artista o de autor entroncan directamente con el espíritu de las vanguardias culminando el proceso que había comenzado el modernismo. Una vez más, la joyería irá de la mano de las manifestaciones plásticas sincrónicas, vanguardistas.

Para algunos artistas será una manifestación experimental, un campo de pruebas, sobre todo para los escultores, siendo para otros un complemento a sus otras investigaciones plásticas o su forma de ganarse el sustento. Pero todos ellos tendrán en común la superación de las convenciones, la despreocupación del valor material o intrínseco⁹, el uso de nuevos materiales y de fórmulas más

⁷ MONTAÑÉS, L., *Joyas*, Madrid, Diccionarios Antiquaria, 1987, p. 17.

⁸ También llamado *Belle Époque*. Reproducían una corona o guirnalda de motivos vegetales.

⁹ Excepto Dalí, que supervisará la ejecución de todas sus piezas y exigirá los materiales más lujosos.

arbitrarias en sus experimentaciones. Sus piezas revelarán parte de su personalidad artística, convirtiéndose algunas de ellas en auténticas confidencias íntimas. Muchos creadores coquetearán con esta faceta creativa al mismo tiempo que con sus otras manifestaciones plásticas.

Cuatro escultores españoles irrumpirán a comienzos del siglo xx en París y los cuatro experimentarán con la joyería: Francisco Durrio, Manolo Hugué, Pablo Gargallo y Julio González. Todos ellos harán que la joyería dialogue con el resto de sus creaciones impregnándose entre ellas y borrando los límites de los géneros artísticos. Estos escultores, diseñadores de joyas vanguardistas, preferirán como soporte la plata, el bronce o el hierro. Francisco Durrio se forma en el París de los años noventa. En sus obras y en la búsqueda de un lenguaje personal podemos ver las huellas de su amigo Paul Gauguin, en el que encontró la esencia de lo originario y la huida de convencionalismos. Escultóricas y volumétricas, en plata cincelada, será el propio ejecutor de las obras, además del artífice de los diseños. Sus obras pueden contemplarse en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en el Centro de Arte Reina Sofía. Manolo Hugué se reconocerá deudor de su amigo Durrio, al menos en un primer momento de su producción artística parisina (1903-1907). Sus primeras obras de joyería son creadas para ser comercializadas, así que modela relieves bajos en yeso que se reproducen en oro, plata y esmalte. Pero a pesar de eso, sus figuras avanzan las posturas que reproduce en sus piezas escultóricas¹⁰, acomodándose a la tipología de la pieza, alargando los brazos o acurrucándose en el espacio de representación. La segunda parte de su producción artística joyera (1917-1926) transcurre en una época de mayor seguridad económica, siendo su marchante Daniel-Henri Kahnweiler. Sus texturas ofrecen mayor irregularidad y libertad y se muestran menos decorativistas. Podemos ver parte de esta obra en el Museu Thermalia de Caldes de Montbui. Julio González aprende los secretos del metal en el taller de orfebrería de su padre¹¹, siendo su aportación un gran salto cualitativo en cuanto a la modernidad y diversidad de los soportes, además de incorporar el color mediante piedras preciosas, esmaltes y pasta vítrea. De la misma forma que en sus esculturas, cuestiona los materiales, empleando metales que se encuentran fuera del circuito de la joyería, como el hierro, el latón, el cobre o el bronce, además de la plata. Y como orfebre, avanza sobre su propia plástica, rasgando el metal y experimentando con la soldadura, y, aunque no ejecute en joyería soluciones arriesgadas, en estas piezas experimenta texturas, avanza el vacío y la luz como elemento plástico y la sombra como silencio de la propia materia. Realiza diseños

¹⁰ Así, podemos poner en relación su primera producción de joyería con *Mujer en posición genu-pectoral* (1907-1909), donde avanza la acomodación de las figuras al espacio y la segunda, más madura y de mayor libertad, con *La Bacante* (1934).

¹¹ Experimenta en su evolución con muchas técnicas de la manufactura artesanal: forjado, repujado, cincelado, calados, filigranas...

en joyería durante más de treinta años y en esta vasta producción encontramos piezas de influencias modernistas, experimentaciones cubistas, primitivismos... En el IVAM podemos deleitarnos con muchas de estas piezas¹² y también en el Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Podemos decir a estas alturas que Julio González, Pablo Gargallo, Alexander Calder y Pablo Picasso supieron proyectar sus investigaciones artísticas en estas piezas de pequeño formato, que se verán concluidas en sus piezas de mayores dimensiones. Pablo Gargallo realiza personalmente sus creaciones además de diseñarlas en dos momentos determinados: las «máscaras», alrededor de 1915, época en la que cae enfermo y no puede realizar piezas de grandes dimensiones, y hacia 1925, momento en el que realiza «cabezas», en tres dimensiones. Las cabezas ya presentan volumen e incorporan, cómo no, el vacío¹³. Su joyería tiene un carácter experimental, es un ensayo para las piezas de gran tamaño, llegando incluso a experimentar con el *découpage*, con planchas de cobre y hierro, recortadas igual que los cartones, pero en plata, para ser luego ensambladas. En París conocerá a Alexander Calder, a quien le enseñará el trabajo de sus láminas de metal. Calder compartía la filosofía artística de la Bauhaus, gran integradora de todas las disciplinas artísticas. Su gran ingenio y sentido del humor conectaban con sus joyas cinéticas, que eran frescas, espontáneas y puras. Concebidas para balancearse de una manera natural, eran retorcidas y modeladas por el escultor de la manera más lírica. Su producción, ingente y casi toda en metal, está en manos de sus amigos, piezas únicas martilleadas, primitivas¹⁴ [fig. 3].

Otras figuras del panorama artístico internacional mantendrán pequeños romances con la joyería. La lista es mayor de lo que podemos llegar a imaginar. En cuanto a escultores: desde Rodin, que ya refleja las emociones internas en las texturas de sus joyas escultóricas, a Braque en los últimos años de su vida, que creará una línea de joyas con una temática a la que recurre en su faceta más decorativa, la mitología griega. De la misma forma, arquitectos como Hoffmann, Van de Velde, y pintores como los *Die Brücke* realizarán joyas muy expresionistas, con la misma temática desinhibida de sus lienzos: bañistas, amantes, soldados... También Picasso creará joyas con técnicas tradicionales de modelado como sus ejemplares en terracota. Más adelante un orfebre llamado François Hugo¹⁵, le reproducirá una serie de medallones en plata.

¹² Entre ellas su serie *flores*, sus primeras obras de juventud.

¹³ Los motivos temáticos, también semejantes: el primitivismo, las formas arcaicas y la expresividad de la máscara.

¹⁴ Se conservan alrededor de 1.800 piezas.

¹⁵ Hugo se instalará en Aix-en-Provence y conocerá a otros creadores con los que colaborará, como Arp, Derain, Max Ernst... y abrirá la puerta a generaciones posteriores como Man Ray, Rauschenberg, Arman, Lichtenstein, Fontana... todos ellos en un momento de su vida estarán tentados por la creación de joyas.



Fig. 3. Alexander Calder, *Marido celoso*, ca. 1940, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Capítulo aparte merece Dalí, cuyas joyas son creaciones en las que eligió los más lujosos materiales. Ya sabemos que explora todos los campos artísticos desde su marca registrada, desde el lujo de su universo, así que unirá su concepción personal del arte con la alta joyería. Sus modelos, Benvenuto Cellini, Leonardo, Miguel Ángel... Sus primeras obras, de inspiración más clásica y religiosa, van dando paso poco a poco a su universo fantástico, sus ambigüedades y obsesiones. Las fuentes, por lo tanto, las mismas que en sus manifestaciones plásticas: entre la realidad, el sueño y el abismo. Las treinta y nueve piezas de joyería que diseñó se encuentran, desde 1999, en un edificio anexo al Teatro-Museo Dalí de Figueras, junto a sus bocetos sobre papel. Aquí traemos como muestra una obra, inspirada en los carnosos labios de Mae West que en un primer momento se materializarán en su famoso sofá de 1938, y años después, en *Los labios de rubí*. Fetichista, con fuerte carga simbólica y erotismo, se ha discutido sobre la posición en la que debió diseñar este broche, que, como en los boleros de Antonio Machín, muestra «dientes de perla y labios de rubí» [fig. 4].

Hoy día y al contemplar los escaparates de la maravillosa Place Vendôme, podemos apreciar que las joyas no han cesado su propósito estético, conservando su voluntad de erigirse como verdaderas obras maestras del arte de la manufactura artesanal. La *haute joaillerie* ha conservado su perfección formal, basada en la pericia de los grandes orfebres, pero ha logrado multiplicar, igual que en el arte actual, sus fuentes de inspiración. Así que una vez más ha evolucionado a la par que otras manifestaciones artísticas.

Atrás ha quedado en joyería el Minimal y el Conceptual, o el High tech arquitectónico y la precisión e inalterabilidad de los nuevos materiales quirúrgicos

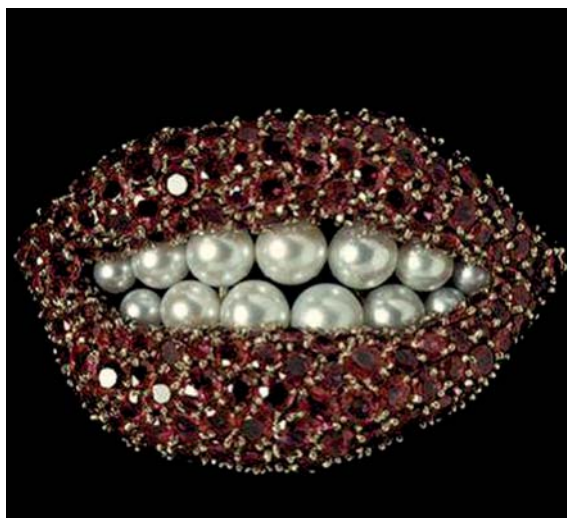


Fig. 4. Salvador Dalí, *Labios de rubí*, 1949, oro, perlas y rubíes, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.

de los años ochenta, que, inalterables, eran los auténticos abanderados de los colores titánicos, sedosos, matizados, texturados. Triunfaba por aquel entonces esa joyería alemana rigurosa del diseño puro, del acero, el aluminio y el platino, de las piezas en inestable equilibrio y del engaste por tensión. Era la época de los *Tension rings* de Niessing. Pero en la actualidad, y al igual que en el arte, la joyería se debate entre el eclecticismo y el mercado, y camina de la mano de la moda y las industrias del lujo.

Y así las grandes firmas de joyería contratan a los más prestigiosos artistas y diseñadores para sus creaciones. Paloma Picasso es diseñadora de Tiffany's desde 1980. Victoire de Castellane diseña la alta joyería de Christian Dior, y confiesa inspirarse para sus creaciones en juguetes japoneses, dibujos animados, casas en miniatura... Sus creaciones, igual que en *Toy Story*, adquieren vida por la noche.

Los ejemplos son interminables. En la actualidad, las joyas beben de la misma amalgama de historicismos y de estilos que el arte actual: imágenes del manga, del punk, del clasicismo barroco, de *Alicia en el país de las maravillas*, de los tubos de neón de Dan Flavin, de los juguetes de Jeff Koons y Murakami, o de los jardines verticales de Patrick Blanc. La exclusiva firma Cartier reinterpreta el *Art Déco* en su última colección *Évasions Joaillières*. Chaumet homenajea, en una colección con esmaltes y lacas, a una de sus mejores clientas, la emperatriz Josefina. Chopard bebe en sus últimas creaciones animalísticas del *trencadís* de Gaudí y la gargantilla *Gourmandise*, de la colección *Boucheron Enchanteur* reproduce las cúpulas de *Santa Sofía* de Constantinopla. En estos tiempos de la posmodernidad en que vivimos, en los que el arte refleja la contradicción, el mito, las imágenes, los fragmentos y el juego, e incluso un cruce de todos ellos, la joyería, de la mano de los grupos del lujo, nos promete, a través de estos



Fig. 5. Damien Hirst, *Por el amor de Dios*.

objetos escultóricos y en definitiva, plásticos, convertimos en personalidades exclusivas, exóticas, versátiles. Todo ello, para sugerir, para evadirnos y para llevarnos en la euforia generalizada lejos de la cotidianidad, obedeciendo en ocasiones, igual que el arte, al capricho de la moda y a la fugacidad de los cambios.

Así que lo que tienen en común todas las obras de joyería actuales es la pasión por el diseño, y ese gusto por conservar el shock y la hipérbole de las joyas dalinianas.

Durante siglos, nuestra tradición cultural ligó la experiencia del arte con la relación íntima, profunda y contemplativa del espectador, pero hoy los nuevos goces estéticos deben conciliar verdades parciales, que pueden incluso sacudir al espectador, desafiándolo o incomodándolo [fig. 5].

La distancia reverencial de la contemplación se ha perdido en el arte contemporáneo, y su expansión ha desacralizado los objetos, incluidas las joyas, dejándolas subsistir y manifestarse libremente. No se trata ya de que el arte no deba representar la realidad, sino de que, tal y como relata Celeste Olalquiaga¹⁶, en la intoxicación de la modernidad, al final, solo el kitsch sobrevive. Deberemos esperar asistir a una nueva renovación formal y profunda del arte, a una nueva ruptura de lenguajes, desde donde seguir las manifestaciones y evoluciones del gusto.

¹⁶ OLALQUIAGA, C., *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBETETA, L., «La joyería española de los siglos XVI al XX», en *Las Artes Decorativas en España (tomo II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- , *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano*, Segovia, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Segovia, Torreón de Lozoya, 2003.
- BAUDOT, F., *Chanel, fine jewelry*, Paris, Éditions Assouline, 2000.
- DALMASES, N. de, GIRALT-MIRACLE y D., MANENT, R., *Plateros y joyeros de Cataluña*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- DUNCAN, A., *The Paris Salons, 1895-1914, Volumen II: Jewellery*, Antique Collectors' Club, 1994.
- FONTBONA, F., *Manolo Hugué*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006.
- GERE, C., *European & American Jewellery, 1830-1914*, London, Heinemann, 1975.
- GREGORIETTI, G., *Jewellery through the ages*, London, Hamlyn, 1973.
- HUGHES, G., *5000 ans de joaillerie*, Holande, Calmann-Lévy, 1973.
- MASFERRER I CANTÓ, S., *La joia catalana*, Barcelona, Lux, 1930.
- MONTAÑÉS, L., *Joyas*, Madrid, Diccionarios Antiquaria, 1987.
- OLALQUIAGA, C., *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- OLIVERAS, E., *Estética. La cuestión del arte*, 2.^a edición, Buenos Aires, Ariel, 2006.
- PUIG, L. A. de, *Las joyas a través del tiempo*, Barcelona, Librería General de Arte, 1939.
- VV.AA., *Dali. Joies-bijoux*, Barcelona, Umberto Allemandi & C. Torí, 2000.
- VV.AA., *El universo de las joyas, diamantes, piedras preciosas, perlas, joyas con historia*, Madrid, Spes Editorial, S.L., 2003.
- VV.AA., *El Mundo de las Antigüedades, Joyas del siglo XIX*, Barcelona, Planeta-Agostini, S.A., 1989.
- VV.AA., *Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2010.
- VV.AA., *Julio González en la Colección del IVAM. Orfebrería y joyas*, Valencia, IVAM, 2004.
- VV.AA., *Lalique, sculpteur de lumière*, París, Lalique, S. A., 1998.
- VV.AA., *René Lalique, bijoux d'exception 1890-1912*, Paris, Musée du Luxembourg, 2007.
- VV.AA., *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre-Vida, 2001.
- VV.AA., *Vogue Rocks*, Madrid, Ediciones Condé Nast, 2008.
- WICHMANN, S., *Japonisme: the Japanese influence an Western Art since 1858*, London, Thames & Hudson, 1981, p. 24.

«UN EXTRAÑO PINTOR NUEVO ESPAÑOL EN PARÍS». MIRÓ EN ESTADOS UNIDOS

JAVIER PÉREZ SEGURA

Universidad Complutense de Madrid

El proceso de creación de un gusto hacia el arte de Miró en Estados Unidos tuvo su momento clave en el período 1926-1936, a partir del cual se puede considerar que su recepción sufrió pocos altibajos, permaneciendo siempre entre los artistas fundacionales e imprescindibles de la vanguardia europea. Pero no fue así durante esa década, en la que se alternaron reacciones a favor y en contra, como vamos a ver a continuación.

1926 es el año en que por primera vez se vio una obra suya en ese país; 1936, el de su destacada presencia en las dos legendarias exposiciones que organizó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: la de *Cubismo y arte abstracto* y la de *Arte fantástico, Dadá y Surrealismo*, respectivamente. A partir de entonces, y entre otros muchos factores gracias a la intensa labor de su galerista Pierre Matisse, el arte mironiano se convirtió en una de las grandes referencias para el público, para el coleccionista y para los jóvenes pintores americanos que buscaban lo último en el arte.

En 1941 la primera individual en el MoMA, celebrada al mismo tiempo que otra dedicada a Salvador Dalí, acabó por consagrar sobre todo al de Montroig y le permitió inaugurar una etapa de esplendor que tuvo como un momento álgido la primera exposición pública de su serie de las «Constelaciones» en la Galería Pierre Matisse (1945), recibida con enorme expectación por ser, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, la primera vez que se podía comprobar qué habían hecho durante ese tiempo los líderes de la vanguardia europea, en este caso Miró. Otros hitos que alargaron su influencia en Estados Unidos fueron su primer viaje al país en 1947, la realización de grandes murales cerámicos para el Restaurante del Hotel Terrace Plaza en Cincinnati (1947) o para la Escuela de Graduados de Harvard (1950), la monografía que le dedicara Clement Greenberg (1948) o su segunda gran retrospectiva en el MoMA, ya en 1959, por citar únicamente los más recordados, quizás.

Me voy a ocupar en esta comunicación de cómo se construyó esa imagen primera de su arte entre la crítica y público estadounidense, que ya no cambiaría en sus líneas significativas en adelante. Anticipo que el proceso comenzó desde los parámetros de un rechazo bastante amplio pero culminó con un pleno

reconocimiento dentro del país que tendría efectos de proyección, o de rebote, hacia la escena europea de la que procedía el artista. Los grandes protagonistas de esa transformación tan espectacular fueron, sin duda, algunos críticos de arte, como J. J. Sweeney, Henry McBride o James Thrall Soby, y a ellos me referiré más adelante.

Las primeras obras de Miró que se pudieron ver en suelo americano estaban ya en pleno proceso de lo que podríamos llamar «deconstrucción lírica de la forma». En consecuencia, el impacto de su arte fue mucho mayor que si previamente se hubieran enseñado cuadros de las etapas precedentes, por ejemplo los que él llamó «detallistas», hoy adscritos a un personal realismo mágico, como los asombrosos bodegones de 1920 o incluso los paisajes de los años siguientes, como *Huerto con asno* o *La masía*.

Habría cambiado mucho la historia de esos primeros años en Estados Unidos, le habría convertido en un pintor más comprensible para el público, incluso. Desde este planteamiento de pequeña historia-ficción se explica perfectamente por qué el primer cuadro comprado por un norteamericano, Ernest Hemingway, fue precisamente *La masía*, en un episodio emotivo y divertido (como cuando el escritor afirma que si Gertrude Stein «tenía» a Picasso, él «tendría» a Miró) que sería rescatado años más tarde, en 1948, nada menos que por Clement Greenberg con motivo de la monografía que firmó del artista catalán de la que ya he hablado.

Sin embargo, no fue así. Las primeras obras expuestas en América fueron *Sobresalto* (1924) y otra sin identificar, en la célebre Exposición Internacional del Museo de Brooklyn, organizada entre el 19 de noviembre de 1926 y el 1 de enero de 1927 por la Société Anonyme de Katherine Dreier. Para Barbara Rose, ese cuadro era tan radical en sus conceptos de espacio, dibujo e imaginación que no tuvo un efecto serio sobre el arte americano hasta que pasaron bastantes años, es decir, hasta que se conoció mejor en conjunto el arte de Miró¹.

Meses antes, en el número de primavera-verano de la revista *The Little Review* aparecía el primer artículo en inglés, una versión del texto «Joan Miró», del poeta Michel Leiris², que reproduce *El cazador y Tierra labrada*³ y en el

¹ ROSE, B., «Miró in America», en ROSE, Barbara (ed.), *Miró in America*, Houston, The Museum of Fine Arts, 1982, p. 15.

² Formaban parte del llamado «círculo de la calle Blomet», mayoritariamente integrado por escritores. Vid. el catálogo de la exposición *Joan Miró, 1917-1934. La naissance du monde*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2004, el texto de COMBALÍ, V., «Miró's strategies. Rebellious in Barcelona, Reticent in Paris», en VON WIESE, S. y MARTIN, S. (eds.), *Joan Miró. Snail Woman Flower Star*, Munich, Prestel, 2002, pp. 38-49, y, de la misma autora, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1990. Finalmente, tampoco quiero olvidar el libro de PALERMO, Ch., *Fixed ecstasy. Joan Miró in the 1920s*, The Pennsylvania State University Press, 2008.

³ Datos que tomo del artículo de McCANDLESS, J., «Miró seen by his American critics», en ROSE, Barbara (ed.), *op. cit.*, p. 49.

que menciona por primera vez la idea, que luego tendría enorme fortuna crítica, del artista como mago.

En todo caso, no hay constancia de que la crítica se interesara mucho por el artista entonces, pero todo empezaría a cambiar en 1927 cuando, por una parte, conoció en París a quien sería uno de los críticos americanos que más apostaría por él en el futuro, J. J. Sweeney⁴, y por otra, se publicó el primer artículo en inglés sobre el surrealismo, con un texto del artista conservador Hiler Harzberg escrito desde París en el que comentaba el escándalo del estreno del film *Entr'acte* y de los escenarios surrealistas de Jean (sic) Miró y Max Ernst para el ballet ruso de Diaghilev, *Romeo y Julieta*.

En diciembre de 1928 Miró expuso *La signature* en la Galería de Arte Vivo, que motivó la primera intervención de quien sería uno de sus críticos más feroces, Henry McBride quien, por las referencias a la mística y a la magia está claro que conocía bien el artículo de Leiris:

Es probablemente el más asombroso del actual grupo de rebeldes en París... A veces hay una mancha y no mucho más. El gesto terrorífico solo contenta a los jóvenes amigos de Miró. El gran mundo, sin embargo, insiste en tener algo más que un gesto. Demanda lo genuino de calidad. Esos, empieza a ser aparente, han sido descubiertos en dos o tres pinturas enormes del joven artista... Contienen las manchas pero también una calidad mística innegable. Una de ellas que atrajo mucha atención era llamada *Perro ladrando a la luna*... Cualquier obra de tal innovador, sería en consecuencia digna de estudio pero *La signature* resulta ser la más significativa de las pinturas, tras el *Perro ladrando a la luna* y *Paisaje español*. Es realmente difícil. Será mentalmente accesible, me temo, solo para quienes se apoyan con firmeza en lo místico. Es cabalístico. Parece, a primera vista, como los escritos en lienzo rojo de un indio particularmente perezoso. Pero ni el más perezoso de los indios pinta un cuadro sin ponerse en comunicación con los poderes invisibles, y eso pasa con Miró⁵.

Había confirmado su apuesta (muy atrevida porque entonces nadie conocía al artista en el país) con un texto escrito en noviembre después de ver en París la reciente exposición en la Galería Pierre, cuando fue uno de los primeros que tuvo la suerte de ver una imagen de *Perro ladrando a la luna*, eso sí, en una reproducción fotográfica:

Rezo para que los tres Mirós vengan a la Galería de Arte Vivo, o al menos a una colección de Nueva York, preferiblemente pública... El símbolo tiene el

⁴ Graduado en la Universidad de Georgetown, Washington DC, empezó como poeta pero en un viaje a Gran Bretaña conoce a Edward A. Jewell, que le ofreció la oportunidad de publicar su primer texto sobre arte, *Redirecciones plásticas en el arte del siglo XX* (1934). En 1946 sería nombrado director del Departamento de Pintura y Escultura del MoMA y también, en años posteriores, actuaría como director ocasional del Museo Guggenheim y del de Bellas Artes de Houston.

⁵ McBride, H., «Miró», *New York Sun*, New York, 8-XII-1928.

poder de algo genuinamente imaginado y es pintado como por orden del mismo Don Quijote. Aceptar tales tres pinturas de Miró es algo y por eso ahora me siento devoto del señor Miró⁶.

No es descabellado pensar que McBride no solo se dedicara a rezar por la difusión del arte de Miró en Estados Unidos sino que hizo mucho más. Como íntimo amigo de Albert Gallatin y socio de su Galería de Arte Vivo consiguió que fuera esta el primer museo público que expuso sus obras⁷. Tuvo lugar en diciembre de 1929, en las Galerías Brummer, donde se vio por primera vez el *Perro ladrando a la luna* (1926), junto a otras de Derain, Matisse, Picasso, Man Ray, Max Jacob, Masson, Léger o Klee. Precisamente fue el 13 de ese mes cuando Gallatin aceptó que toda la exposición, junto a otras obras que también eran de su propiedad, fuera parte de una muestra permanente en la Universidad de Nueva York, donde permanecería hasta 1942⁸.

Como sucedería con *La persistencia de la memoria* para el caso de Dalí, el *Perro ladrando a la luna* se convirtió durante años en la primera imagen que tuvieron (y tendrían) algunos aficionados americanos cuando escuchaban el nombre de Miró⁹. Un artículo anónimo (quizás no tanto, al tratarse del periódico donde escribía McBride, *The New York Sun*) es el que más espacio dedica al terremoto visual en que se convirtió esa obra:

Ladrando a la luna, un extraño cuadro nuevo de un extraño pintor nuevo español en París... Miró es un surrealista, uno de los iconoclastas que desafían el realismo, y, para algunos, el jefe del movimiento... El cuadro es puro simbolismo. Hay en él un perro reconocible, pero es un perro Caran d'Ache, estilizado en alto grado... y luego está una poderosa escalera que lleva con atrevidos y seguros golpes directamente al cielo, pero no lo suficiente para alcanzar la sospechosa luna... Me encontré en una de las otras galerías a Peyton Boswell, editor del magazine *Pure Digestion*, y me enseñó furtivamente escondido en su bolsillo del abrigo, una fotografía de *Perro ladrando a la luna*, y me dijo que intentaría reproducirla en su revista. Evidentemente, el cuadro va a disfrutar de un éxito de escándalo¹⁰.

Por el contrario, hay que decir que el tono general ante la obra era de bastante desconfianza respecto a su calidad artística, e incluso a que pudiera ser considerada arte:

⁶ McBride, H., «Miró», *The Dial*, New York, XII-1928.

⁷ Ya en 1930 su Galería de Arte Vivo contaba con tres obras mironianas, entre ellas *Perro ladrando a la luna*, de 1926, y *Pintura (Fratellini: tres personajes)*, de 1927.

⁸ Y desde el 14 de mayo de 1943 formó parte de la permanente del Museo de Arte de Filadelfia, hasta hoy.

⁹ Sobre la interpretación de esta obra emblemática *vid.* el capítulo homónimo de BALSACH, M. J., *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, pp. 107-118.

¹⁰ ANÓNIMO, «Barking at the moon in Brummer's», *New York Sun*, New York, 7-XII-1929.

La Galería de Arte Vivo no puede temer ser llamada vieja por haber incluido *Perro ladrando a la luna*, de Miró, en sus adquisiciones recientes. Un Miró, sin duda, es lo inteligente para comprar en 1930... el último grito. No nos preocupemos si no posee el sello compacto, la perfección perdurable del tríptico de Van Eyck; incluso si no es más que una obra sigue siendo una monada de broma pictórica¹¹.

Un profundo escepticismo sobre lo que puede o debe ser contado sobre el arte contemporáneo... Joan Miró, eficaz en la composición, dice algo del temperamento caricaturesco que corretea a través de muchas obras modernas sin aspirar al ideal de Daumier¹².

Desde una revista conservadora como era *The Art Digest* se apuntaba otra hipótesis, más venenosa, la que hacía pensar que en el fondo todo pudiera tratarse de una operación comercial para enriquecer a los socios de la Galería de Arte Vivo:

El *Perro ladrando a la luna* de Joan Miró, fue la primera obra de la escuela surrealista, de la que Miró es el reputado líder, que vino a América. Ahora parece que otras cinco están en colecciones americanas. Cuando Albert E. Gallatin, cofundador y codirector de la galería (siendo su socio Henry McBride) hicieron la compra, *The Art Digest* pidió una fotografía pensando que a sus lectores les gustaría echar un vistazo al recién llegado. Su petición fue rechazada. Pero el otro día la Galería de Arte Vivo, quizás inquieta por el éxito del recién establecido Museo de Arte Moderno... trajo sus tesoros desde Washington Square a la Galería Brummer... había fotografías para la prensa y el señor Brummer estaba obligado, así que *The Art Digest* consiguió el *Perro ladrando a la luna*... ¿Qué es y por qué lo compró el señor Gallatin? Quien quiera saberlo es mejor que se coloque frente a él. Un perro imposible mira idiotamente a una luna enferma en un cielo que tiene la profundidad púrpura del infinito. Hay una escalera que alcanza lo alto hacia un pequeño trozo de luz en ese terrible y deprimente cielo... porque, como sus defensores afirman, el arte surrealista no es pictórico sino psicológico.

La exposición (en la que había Picassos, Matisses y Modiglianis) fue bastante mal recibida como antigua excepto por Henry McBride, que escribió en *The Sun*:

Este cuadro es puro simbolismo... No hay motivo para alarmarse ¿no creen? Pero todavía muchos amantes del arte huyen cuando no hay un tema con figuras humanas... La gente me pregunta qué significa la escalera como si yo fuera un psicólogo profesional. Yo les digo que consulten al sr. Freud...

De cualquier forma, *The Art Digest* ya sabe por qué la Galería de Arte Vivo rechazaba mandar una fotografía del Miró¹³.

¹¹ ANÓNIMO, *The Arts*, New York, I-1930.

¹² LUTHER CARY, E., «Art today. Contemporary paintings», *New York Times*, New York, 8-XII-1929.

¹³ ANÓNIMO, «Miró's dog barks while McBride bites», *The Art Digest*, New York, Mid-December 1929.

Hacía mucho tiempo –quizás desde la exposición del Armory Show (1913)– que el arte contemporáneo no levantaba pasiones tan encontradas y se debió en gran medida a Miró, como había sucedido tiempo atrás con Picasso. Quiero recordar que faltaban aún dos años para que se realizaran las primeras exposiciones colectivas del surrealismo en Estados Unidos, lo que concede todavía mayor relevancia a esta primera recepción de obras mironianas¹⁴.

Esas muestras a las que me refiero fueron, en concreto, *Newer super-Realism*, del 15 de noviembre al 5 de diciembre de 1931 en el Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut), con obras de Dalí, De Chirico, Ernst, Masson, Miró –de quien sabemos que, al menos, estaban estas tres: *Sobresalto*, *La patata* y una *Naturaleza muerta*, y que se hicieron gestiones con la Galería Pierre Matisse, recién inaugurada¹⁵–, Picasso, Roy y Survage, y *Surréalisme*, del 9 al 29 de enero de 1932, en la Galería Julien Levy, en la que no hubo ninguna obra de Miró, de lo que siempre se lamentaría el prestigioso marchante.

Todo ese proceso cobraría un impulso enorme para la promoción del artista en Estados Unidos desde 1932, cuando la Galería de Pierre Matisse organizó, del 1 al 25 de noviembre, su primera individual de Miró... a la que seguirían más de treinta y cinco durante las cinco décadas siguientes¹⁶. A partir de ese año sí que podríamos compartir la rotunda afirmación de uno de sus biógrafos más reputados, Jacques Dupin, en el sentido de que «es América la que consagra a Miró, la que le reconoce como uno de los grandes creadores de este siglo»¹⁷. En 1935 James Thrall Soby publica su ensayo *After Picasso*, en el que le incluye¹⁸, dentro de la categoría de «arte surrealista no oficial», junto al andaluz universal y al francés Pierre Roy. «Sus cuadros –dirá– tienen un orden plástico que queda lejos del desorden literario de los surrealistas»¹⁹, apuntando como principales características de su arte el énfasis en el círculo y en lo cali-

¹⁴ Por ejemplo, dos obras suyas –una de ellas, *El caballo* (1927)– estuvieron presentes en la exposición *Pintando en París*, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, del 19 de enero al 16 de febrero de 1930.

¹⁵ También con la Galería de Arte Vivo, que no prestó *Perro ladrando a la luna* porque su colección era pequeña y se vería muy menguada sin esa obra.

¹⁶ Para conocer, en la medida de lo posible, las obras de Miró que pudieron ser vistas en todas esas exposiciones, además de en otros museos y galerías americanos, remito al anexo del libro de ROSE, B. (ed.), *op. cit.* Por supuesto, para el caso específico de Matisse, también a los libros *Pierre Matisse, passeur passionné. Un marchand d'art et ses artistes*, The Mona Bismarck Foundation, 2005, RUSSELL, J., *Matisse, father and son*, New York, Harry N. Abrams Publishers, 1999 y el catálogo *Pierre Matisse and his artists*, New York, Pierpont Morgan Library, 2002.

¹⁷ DUPIN, J., «Joan Miró et Pierre Matisse», en *Pierre Matisse, passeur passionné...*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸ Reproduce dos obras del crucial año 1933, *Septiembre* y *Figuras*. Sobre la naturaleza de las obras realizadas en ese año, *vid.* DUPIN, J., *Miró. Life & Work*, New York, Harry N. Abrams, 1962, pp. 167-183.

¹⁹ SOBY, J. T., *After Picasso*, Hartford, Edwin Valentine Mitchell & New York, Dodd, Mead & Co., 1935, p. 100.

gráfico, la frescura de composición y las manchas de color «brillante y crudo» con querencia a crecer hasta una escala mural, profetizando ya en esa fecha la que iba a ser una de sus grandes aportaciones al arte contemporáneo en las décadas siguientes. También es entonces cuando Gallatin compra una *Pintura o Composición* de 1933 a la Galería Pierre Matisse, y cuando en la costa oeste se inaugura una individual, del 14 de octubre al 2 de noviembre, en la Galería Stanley Rose (Los Ángeles), organizada por Howard Putzel, uno de los introductores del surrealismo en esas tierras. Por último, pero creo que es un dato de máxima relevancia, fue en 1935 cuando la crítica de arte consagró como tópico la contraposición de dos tipos de surrealismo, el literario-figurativo y el poético-abstracto, encarnados respectivamente en las trayectorias de Dalí y Miró. El responsable fue de nuevo J. J. Sweeney, que lógicamente se decantaba por el segundo:

La obra de Miró continuamente provee innovaciones plásticas que tienen una genuina calidad surrealista de espontaneidad y libertad²⁰.

Llegamos a 1936. En marzo, dentro de la gran muestra *Cubismo y Arte Abstracto*, son reunidas cinco obras suyas: *Construcción en relieve* (1930), perteneciente a la colección de André Breton; *Cabeza de hombre* (1932) y *Composición* (1933), desde la Galería Pierre Matisse; *Composición* (1933), de Georges L. K. Morris, y otra *Composición* (1934), cuyo dueño era un viejo conocido de todos nosotros para esta historia de la recepción del arte mironiano en el país de los rascacielos... Henry McBride.

En el interior del catálogo, Alfred H. Barr comentaba las que consideraba «tendencias abstractas en el surrealismo», apartado en el que incluía a Masson y a Miró. Si bien –como advertía en ese mismo texto– cada uno debía ser analizado de manera diferente, se decantaba en última instancia por el segundo:

El arte de Miró es similar al de Masson en su espontaneidad pero le falta el ímpetu y la fuerza de la línea de Masson. El dibujo en Miró es a veces casi meditativo, errante, como un río en una llanura; su color posee una frescura extraordinaria; y sus formas tienen el gusto (en castellano en el original) de los pintores de cuevas primitivas o de las acuarelas de los niños. De todos los surrealistas, Miró tiene el humor más plástico pero a veces puede olvidar eso y pintar composiciones imponentes, sin igual en elegancia de línea y color como en los cuadros más recientes.

A finales de año, en la segunda de esas muestras comprensivas del relato de la vanguardia, *Arte fantástico, Dadá y Surrealismo*, Barr le dedicará mucha más atención a Miró, como era de esperar. Ya en el prefacio, advertía que «el surrea-

²⁰ SWEENEY, J. J., «Miró and Dalí», *The New Republic*, New York, 6-II-1935, p. 360. Como refuerzo de su apuesta, destacaba las raíces culturales catalanas en Miró como sello de autenticidad frente a las artificiales fuentes del otro surrealismo.

lismo como movimiento de arte es un asunto serio y que para muchos es más que un movimiento: es una filosofía, un modo de vida, una causa a la que algunos de los poetas y pintores más brillantes de nuestro tiempo se entregan con suma devoción»²¹.

¡De nuevo el término con el que McBride se había definido en 1930 ante el arte de Miró! Parece demasiada casualidad y, en mi opinión, deja traslucir la posición central que la poética mironiana ocupaba en el conjunto de la exposición y, sobre todo, en el desarrollo del surrealismo dentro de Estados Unidos. En todo caso, y como hicieron los críticos mejor informados durante esas décadas, Barr siempre se cuidaba de no incluir a Miró dentro de los severos límites de la ortodoxia surrealista, como se comprueba en la breve biografía que incluye en el catálogo:

MIRÓ, JOAN. Pintor catalán. Nacido en Montroig, lugar de Barcelona, 1893; Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, 1907; Academia Gali, Barcelona, 1915; Primera exposición, Barcelona, 1918; París, 1919. Aliado muy cercano a los surrealistas, 1925-1930; dibujos para el ballet *Jeux d'enfants*, 1932. Vive en Montroig.

Ese «aliado muy cercano», pero solo eso, expuso un total de quince obras, curiosamente el mismo número que Dalí, siendo la más antigua el *Paisaje catalán* (1923-1924) y la más reciente un *Objeto de madera con loro disecado* (1936). Entre medias, un collage de 1924 y óleos como *Estatua* (1925), *Personaje tirando una piedra a un pájaro* (1926), *Construcción en relieve* (1930), *Composición* (1933), *Personaje* (1934), *a-e-i-o-u* (1934), *Cuerda y personajes* (1935) o cinco gouaches, de los que tres procedían de la Galería Pierre Matisse. Además fue entonces, durante el proceso de selección de obras, cuando el Museo de Arte Moderno adquirió o recibió los primeros Mirós para su colección permanente²². En concreto, el primero que compraron fue, en 1935, un cadáver exquisito, mientras que en 1936 hicieron lo mismo con una de sus obras maestras, *El cazador (Paisaje catalán)*. Ese año, la Galería Pierre Matisse regaló al museo *Cuerda y personajes I*, mientras que en 1937 fue adquirido *Personaje lanzando una piedra a un pájaro*. Quedaba claro que Miró había sido «museificado» tan concienzudamente por ser ya considerado uno de los grandes creadores del siglo xx. Aunque también pudiera tratarse del proceso inverso: que su ingreso en la «institución-museo» le reafirmase como uno de esos grandes nombres. En cualquier caso, y como sabemos de sobra, su presencia continua en el país durante las décadas siguientes (en especial, de los cuarenta y cincuenta) reforzaría esa posición tan influyente sobre las nuevas generaciones de artistas americanos.

²¹ BARR, A. H., «Preface», *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, 1936, p. 7.

²² RUBIN, W., *Miró in the collections of the Museum of Modern Art*, New York, 1973. En aquel momento, principios de los setenta, había ya 40 obras suyas, entre óleos, aguafuertes y collages.

Quiero subrayar cómo a finales de esos años treinta el arte de Miró era apreciado de manera muy singular. Ya no es solo que hubiese un acuerdo más o menos general respecto al hecho de que él no pertenecía a la ortodoxia surrealista sino que, aunque en ocasiones afloraban conceptos como «poético», «mágico» o «lírico», el perfil principal que dominó entonces en la crítica americana fue el de que era un pintor abstracto. Ya lo hemos visto en las dos exposiciones del MoMA durante el año 1936, pero es que lo mismo sucedió con Julien Levy y su libro *Surrealism*, un texto que complementa la exposición ya lejana de 1932 y con el que el galerista pretendía dar nuevo impulso al movimiento que debía compartir escena con la abstracción y el realismo. En ese laberíntico collage de textos que es *Surrealism*, concede muy poco espacio a Miró precisamente por esa razón²³ y al que parece como si al final aceptase sólo a regañadientes incluirle en su pequeña enciclopedia del movimiento surrealista, «aunque su obra a veces no es clara ni consistentemente sólida desde el punto de vista surrealista»²⁴.

En efecto, su obra se resistía a aceptar esos intentos de clasificación a los que Julien Levy y muchos de los surrealistas europeos eran tan devotos. En su lugar, fue precisamente lo específico, lo inconfundible, lo irrepetible de su producción lo que le garantizó una fortuna crítica mayor, que precisamente el Expresionismo Abstracto estadounidense se encargaría de actualizar en los años cincuenta y de proyectar hacia las décadas posteriores.

²³ Reproduce solo tres obras, todas procedentes de la Galería Pierre Matisse, *Lluvia* (acuarela, 1935), un gouache de 1936 y, sobre todo, *Figuras frente a una montaña* (óleo, 1936).

²⁴ LEVY, J., *Surrealism*, New York, The Black Sun Press, 1936, p. 20.

«LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE» DE ORTEGA Y GASSET COMO UN POSIBLE GUSTO DE NUESTRO TIEMPO

JAVIER SÁNCHEZ CLEMENTE
Universidad de Extremadura

«Gusto» es una palabra polisémica en español y, de hecho, si se busca en el diccionario de la RAE, se recogen más de una decena de posibles acepciones que van desde el placer o deleite que se recibe de cualquier cosa a la manera de sentirse o ejecutarse la obra artística o literaria en un país o tiempo determinado, pasando por la facultad de sentir o apreciar lo bello o lo feo, junto con otras muchas. Este Simposio se ocupa de investigar estas y otras acepciones. Sin embargo, si hay algo que todas ellas comparten es que el gusto nunca es pura sensación, sino que el ser humano necesita de conceptos, de palabras con un significado para poder aprehender y comunicar esa determinada sensación. Y sin estas palabras, resultaría imposible hablar de «gusto» como se hace aquí.

Nosotros en particular vamos a centrar nuestra comunicación en un posible gusto para el Arte Contemporáneo, aceptando la propuesta de la deshumanización del arte, que fue expuesta en el ensayo homónimo de José Ortega y Gasset publicado en su versión completa en la biblioteca de la Revista de Occidente en 1925¹.

Ortega y Gasset se propuso en este ensayo comprender lo que él llama «arte nuevo». Para nombrar este arte, se han acuñado principalmente tres diferentes denominaciones: Arte Contemporáneo, Arte Moderno y Arte de Vanguardia. Arte Contemporáneo es un término amplio que hace hincapié en la cronología, que vendría a abarcar la producción artística de los dos últimos siglos aproximadamente, y que es el aceptado convencionalmente en la universidad española. Arte Moderno resulta un poco ambiguo, especialmente en nuestra lengua, en la cual esta etiqueta se emplea académicamente para designar el arte producido durante el arco temporal de los siglos xv al xviii en general. No obstante, si nos fijamos en el inglés, por ejemplo, nuestro período moderno se conoce como *Early Modern*, mientras que *Modern* se reserva para lo que nosotros hemos

¹ ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

llamado Contemporáneo. En cualquier caso, es un término que tiene significados divergentes según los autores. Una de las visiones más influyentes en el mundo anglosajón es la que identifica Modernidad con autonomía del arte, idea esta que tiene su comienzo en Kant² pero que alcanzó su apogeo con la abstracción norteamericana de mediados del siglo xx y los críticos que más la apoyaron: Clement Greenberg³ y Michael Fried. Según estos autores, en la abstracción norteamericana coetánea se había alcanzado la mayor autonomía posible de la pintura porque había conseguido encontrar su especificidad como medio, identificada esta con la plenitud (*flatness*) y otros recursos propios de la pintura abstracta. Otros, en cambio, consideraron la Modernidad como lo contrario a este ideal, como la cultura y el arte que desafiaba la presunta autonomía que la Ilustración había considerado universal. Especialmente, el crítico alemán Peter Bürger⁴ expuso que las vanguardias históricas se habían ocupado de derribar este falso supuesto de la autonomía, aunque el fracaso de esta había conducido al surgimiento de la Neo-Vanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial, que para él solo se trataba de una mera repetición sin ninguna pretensión por atacar la autonomía del arte. En este sentido, aquí además se hace mención al tercer concepto, el de Vanguardia. Este término militar designa a los diferentes grupos artísticos que se autoproclamaron como la avanzadilla de las nuevas conquistas estéticas, además de sociales en algunos casos, con su actividad.

En cualquier caso, a Ortega y Gasset no pareció satisfacer ninguna de estas etiquetas a la hora de comprender este arte nuevo. De hecho, obvia completamente estos conceptos en su ensayo para inventar y dotar de contenido un nuevo término al margen, el de la deshumanización del arte, con el cual analizar cuál era el gusto del arte de su tiempo. Llegó a él por oposición al arte del siglo xix, que lógicamente es caracterizado en su ensayo como humano. En la novela, en el teatro, en la música, en la pintura decimonónica, da igual si romántica o realista, Ortega y Gasset encuentra transparencia con respecto a la vida cotidiana. El espectador de una ópera romántica y el lector de una novela realista o un poema comparten el hecho de que en la ficción encuentran los mismos sentimientos y emociones que ellos mismos sienten. Hay una correspondencia exacta entre representación o narración y la vida misma, la realidad, lo cual es un adelanto de lo que más tarde Roland Barthes denominó «el grado cero de la escritura»⁵. Para ilustrar esta idea, Ortega y Gasset trazó una metáfora entre el vidrio de una ventana y un jardín que se ve a su través. Esta transparencia garantizó la enorme popularidad que gozó el arte decimonónico entre las

² KANT, I., *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

³ GREENBERG, C., *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

⁴ BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

⁵ BARTHES, R., *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1997.

masas. Sin embargo, este éxito popular se había arruinado con las diferentes propuestas artísticas de vanguardia de las primeras décadas del siglo xx. Si antes el espectador disfrutaba de sus propias emociones, tales como el amor en los dramas musicales de Richard Wagner, ahora el arte se había alejado por completo de todo cuanto podía ser considerado como humano. Antes la obra de arte podía gustar o no gustar, pero se comprendía, mientras que ahora no.

La masa no había podido disfrutar del arte nuevo por su incapacidad para comprenderlo. No podía gustarle porque ya no podía reconocerse, con esa transparencia, en los sentimientos y emociones de los personajes. De ahí su impopularidad o incluso antipopularidad. En cambio, los intelectuales sí que pueden comprenderlo. Esa es precisamente la intención de Ortega y Gasset a la hora de escribir el ensayo: entender el arte nuevo⁶. Asimismo, este esfuerzo le lleva a expresar un profundo desprecio por la sociedad democrática⁷ y una nostalgia por la individualidad propia de la vieja aristocracia, tal y como por ejemplo también había echado de menos Charles Baudelaire con anterioridad⁸. Aquí Ortega y Gasset lo hace en el plano estético, al igual que Baudelaire, aunque cinco años más tarde lo haría de un modo más amplio en el polémico ensayo *La rebelión de las masas*, cuyo tema central a su vez había heredado de Nietzsche. A pesar de ello, el advenimiento de los totalitarismos en la década de 1930, así como su posterior final con la Segunda Guerra Mundial, convencieron a Ortega y Gasset de la necesidad de una política liberal.

Incluso se llega a asegurar que en el arte nuevo los mejores, los intelectuales, aprenden a reconocerse a sí mismos⁹, es decir, que en la comprensión del arte nuevo los intelectuales han encontrado un espacio de identidad y subjetividad. Paradójicamente entonces, la deshumanización del arte también contiene la semilla de una humanización, por cuanto el arte deshumanizado cumple una función identificadora de sus propios contempladores, al menos de los que lo comprenden, porque el arte nuevo es calificado de inteligente¹⁰. Y es que la deshumanización implica mucha astucia¹¹, y de hecho este carácter ingenioso

⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 51.

⁷ «Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres». *Ibidem*.

⁸ Aunque Baudelaire insiste sobre ello en diversas obras, lo hace especialmente en sus comentarios sobre Edgar Allan Poe, en los que contraponen la individualidad de este a la mediocre sociedad democrática americana y su clase media. BAUDELAIRE, C., *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1989.

⁹ *Vid.* nota n.º 6.

¹⁰ Opuesto al arte romántico en el que el espectador disfruta de sí mismo, el arte del siglo XX se caracteriza porque en él el placer estético es un placer inteligente. ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 69.

¹¹ *Ibidem*, p. 65.

también ha sido reivindicado por otros filósofos españoles¹². Por tanto, el arte sentimental anterior es contrapuesto al arte racional del siglo xx. En este sentido, se puede mencionar la importancia de la dicotomía razón/deseo para la comprensión del arte del siglo xx. Por ejemplo, es suficientemente conocido que Th. W. Adorno criticó al Surrealismo por la reintroducción del deseo reprimido en la esfera del arte, lo que se conoce como «desublimación» (por oposición al concepto freudiano de «sublimación»), que para Adorno era un paso más en la destrucción de la conciencia y subjetividad humanas propia de la cultura administrada¹³. Y por esta misma razón, el filósofo alemán criticó igualmente el libro de Herbert Marcuse *Eros y Civilización*. Ortega y Gasset, por su confianza en la razón, aunque en una razón vitalista, como articuladora de la individualidad y libertad humanas, se encuentra cerca de la posición mantenida por Adorno. Además, no pudo conocer en profundidad esta reintroducción del deseo porque el Surrealismo era todavía un movimiento muy reciente en 1925 y que iba a cruzar los Pirineos principalmente después de la publicación del ensayo que nos ocupa.

Eso sí, a pesar de no ser un autor marxista ni considerar el capital como un posible origen para el arte nuevo (de hecho, no se explora cuál es el origen de la deshumanización del arte, ya que esta se atribuye a una especie de *zeitgeist* del que trataremos más adelante), Ortega y Gasset también caracteriza al individuo que compone esta masa como «buen burgués», lo cual lo acerca a la tesis del artista de vanguardia como aquel que se dedica a escandalizar al burgués (*épater le bourgeois*), que había entrado en el vocabulario vanguardista desde el fenómeno del Decadentismo finisecular y la publicación de *À Rebours* (1884) del novelista francés Joris-Karl Huysmans.

Pero no es solo el buen burgués o la masa los que tienen dificultades a la hora de enfrentarse al arte nuevo, sino que esta tarea también resulta un reto para el propio autor del ensayo. Así, afirma que a los artistas jóvenes se los puede fusilar o aceptar, aunque él toma partido por lo segundo¹⁴, continuamente hace referencia al carácter de provisionalidad y experimentación de las diferentes propuestas, lo cual le impide hablar de estilo, se empeña en demostrar el carácter pretérito del arte del siglo xix y la necesidad de hacer algo distinto («¿qué hacer?», se pregunta en *El arte en presente y en pretérito*¹⁵) y lo muy difi-

¹² Notablemente en MARINA, J. A., *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 2000. Especialmente el capítulo V, «El arte moderno, ejemplo de arte ingenioso», en el que además se adopta la terminología de moderno identificando Modernidad y Vanguardia, como fue discutido más arriba.

¹³ ADORNO, T. W., *Notas sobre la literatura*, Madrid, Akal, 2003.

¹⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 56.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 202-213.

ciles que resultan algunas de las propuestas más avanzadas, como la abstracción y el Dadaísmo¹⁶.

El gran alcance del término propuesto por Ortega y Gasset se explica por su voluntad por abarcar toda una gran variedad de diferentes tendencias. De hecho, en su opinión todavía no se puede encontrar un estilo definido en el arte de su tiempo como el Romanticismo y el Realismo en el siglo anterior. Quizá por eso no menciona la palabra «vanguardia» a lo largo de todo el ensayo. Asimismo, resulta interesante que se tenga preferencia por nombrar su objeto de estudio «arte nuevo» y no «arte moderno», quizá porque en España, a diferencia de en otros países, moderno había sido el arte del Renacimiento al Neoclasicismo, además de que se encontraba fonéticamente cercano a Modernismo y arte modernista, un movimiento ya superado en 1925 y que había sido más bien característico del siglo XIX. Con la deshumanización del arte se pretendía encapsular todo el gusto de su época, tanto en su producción como en su recepción, al igual que los críticos anglosajones y alemán más arriba mencionados pretendieron ver en el mismo arte tanto una progresiva autonomía como su destrucción.

En la formación de este término, se debe rastrear la herencia del pensamiento alemán, que Ortega y Gasset conocía bastante bien gracias a sus estancias posdoctorales en diversas universidades alemanas después de doctorarse en Madrid; de 1905 a 1907 visitó las universidades de Leipzig, Nuremberg, Colonia, Berlín y Marburgo. En primer lugar, habría que referirse al *Kunstwollen* de Alois Riegl, acuñado para superar la Historia del Arte formalista en favor de un concepto más espiritual que además permitiera el estudio de fenómenos artísticos y épocas antes desanteditados por la ciencia, tales como el arte industrial tardorromano. Ortega y Gasset lo traduce como «querer artístico» en su ensayo *Arte de este mundo y del otro*¹⁷. Este concepto ya había sido utilizado para defender el arte nuevo. Precisamente en la misma Viena, los artistas agrupados en torno a la Secesión atraparon esta idea en el lema de la misma, colocado en un lugar bien visible del edificio diseñado por Joseph Maria Olbrich: «A cada época su arte, al arte su libertad»¹⁸. Por tanto, si hemos pasado del poder (imitar) al querer artístico, era perfectamente válido que se explorara adónde conducía este querer artístico en nuestro tiempo: a la deshumanización. Este es el espíritu de su tiempo. Igualmente, esta voluntad artística guarda mucha relación con la voluntad de estilo que será una de las principales características del arte nuevo según Ortega y Gasset.

Asimismo, la deshumanización del arte comparte algo con los famosos Principios fundamentales de la Historia del Arte expuestos por el profesor suizo

¹⁶ Vid. nota n.º 11.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 103-128.

¹⁸ *Der Zeit Ihre Kunst/Der Kunst Ihre Freiheit*.

Heinrich Wölfflin en su libro publicado por primera vez en 1915. Wölfflin fue, junto con el mencionado Riegl, un pionero en el estudio de períodos ajenos al Clasicismo, ya sea este el griego o el del Renacimiento. Así, se centró en encontrar la validez propia del estilo siguiente cronológicamente: el Barroco. Es la oposición entre uno y otro la que le permitió definir cinco principios con que explicar el espíritu del hasta entonces deforme Barroco (había sido su maestro Jacob Burckhardt quien afirmó que Renacimiento y Barroco hablaban el mismo lenguaje de formas clásicas, pero el segundo un dialecto bárbaro del mismo). También Ortega y Gasset acometió la comprensión del arte de su tiempo por oposición a la del tiempo anterior; de ahí que si uno era humanizado, el otro tenía que ser deshumanizado.

Las ideas estéticas de Ortega y Gasset son deudoras igualmente de la psicología del arte de Wilhelm Wörringer. Este investigador fue traducido por vez primera al español y publicado en nuestro país gracias a la *Revista de Occidente*. Así, ese mismo año de 1925 apareció en ella *La esencia del estilo gótico*, que Ortega y Gasset glosó en su ensayo *Arte de este mundo y del otro*¹⁹. A partir de la idea de *Einfühlung*, empatía o proyección sentimental desarrollada por Theodor Lipps, Wörringer había investigado en un nuevo terreno, el de la psicología del arte, la idea de la abstracción, que él atribuía al hombre gótico. La idea de la deshumanización también está en contra de toda empatía o proyección sentimental, contra la cual se refiere específicamente en otro de sus escritos sobre arte, *Ensayo de estética a manera de prólogo*²⁰. La empatía con lo humano es la característica definitoria del arte decimonónico según Ortega. Además, el vaciamiento de lo humano conduce en último término a la abstracción.

Si pasamos ya a abordar el contenido de la deshumanización del arte, encontramos que está caracterizada por las siguientes cuatro facetas fundamentales²¹: voluntad de estilo, metáfora, geometría e intrascendencia.

Por voluntad de estilo se entiende volverse sobre el propio cuadro, crear un arte que es artístico y nada más, hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte²². Porque se ha vuelto sobre el propio estilo artístico, el arte nuevo ya no es transparente. Estilizar es igual a deshumanizar. En este sentido, la voluntad de estilo se encuentra cercana a la progresiva autonomía del arte y búsqueda de su especificidad que Greenberg teorizó como el impulso fundamental del arte moderno, así como al pensamiento de Riegl y Wörringer, como se ha dicho anteriormente. Otro de sus ensayos, *Sobre el punto de vista en las artes*²³, ahonda

¹⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, pp. 103-128.

²⁰ *Ibidem*, pp. 139-161.

²¹ Estas cuatro características son en parte coincidentes con las siete tendencias del arte nuevo con que éste es caracterizado. *Ibidem*, p. 57.

²² *Vid.* nota n.º 21.

²³ *Ibidem*, pp. 175-192.

sobre el mismo tema. Gran parte de la experimentación vanguardista anterior a la Primera Guerra Mundial se preocupó precisamente de encontrar nuevos lenguajes artísticos, de desarrollar nuevos vocabularios con sus propias gramáticas completamente diferentes de lo que había sido el lenguaje artístico anterior.

La metáfora²⁴, o evasión de lo real, cuyo origen se sitúa en el tabú, es tratada como una de las esencias de este arte. Junto a ella se añade igualmente la atención a cosas a las que antes no se prestaba atención. Ambas constituyen lo que se llama *suprarrealismo* e *infrarrealismo*. Como lo humano es pensar que lo real corresponde con las ideas, lo contrario tiene que ser algo deshumano. La metáfora consiste en el equívoco, entendido este en su significado etimológico de llamar a algo con igual nombre que otra cosa, de modo que las ideas ya no corresponden con lo real. Además, en otro de sus ensayos²⁵, afirma que la metáfora destruye la imagen, esto es, el término real y el término imagen al mismo tiempo, para crear un nuevo significado surgido de la combinación de ambos. En la literatura, el empleo de la metáfora siempre ha sido abundante, aunque conoció una gran atención en la coetánea poesía de la Generación del 27. Incluso una de las tendencias de estos poetas, de la que se puede aislar un grupo bastante amplio de poemas, ha sido bien identificada como poesía deshumanizada. Para ilustrar el empleo de la metáfora, cita el Expresionismo, el Cubismo y el teatro del Nobel italiano Luigi Pirandello²⁶.

Cuando Ortega encuentra que una de las tendencias del arte nuevo, en relación con la deshumanización, es la geometría, lo hace con los ojos puestos sobre el Cubismo, aunque no únicamente sobre este. La tendencia a geometrizar el campo pictórico se generalizará entre otros muchos *ismos* de la época tales como el Suprematismo ruso o el Neoplasticismo holandés, aunque es probable que el autor no llegara a conocer ninguno de los dos. Sí que es más probable que conociera el Art Decó, que ese mismo año de 1925 alcanzó un gran éxito en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes celebrada en París. A partir de entonces, el gusto por la geometría se iba a trasladar a las artes aplicadas e industriales en toda Europa. También algunos de los artistas renovadores de la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, sobre la cual el propio Ortega y Gasset escribió un ensayo²⁷, se caracterizaron por la geometría de inspiración cubista en su obra. En relación a este asco hacia las formas vivas o los seres vivos, el geometrismo frente a la línea mórbida²⁸, hay que recordar que apenas pudo conocer la línea mórbida del Surrealismo. La

²⁴ *Ibidem*, pp. 74-75.

²⁵ *Ibidem*, p. 154.

²⁶ *Ibidem*, p. 79.

²⁷ *Ibidem*, pp. 202-213.

²⁸ *Ibidem*, p. 80.

idea de la geometrización surgió por oposición entre el arte realista del siglo XIX y el Modernismo o *Art Nouveau*, y la producción cubista y la de sus diferentes derivaciones, entre las cuales existe una gran diferencia. A pesar de no poder prever el desarrollo del Surrealismo en 1925, sin duda da cuenta de mucha de la producción artística que el autor se propuso comprender.

En los tres apartados que preceden a la conclusión del ensayo que nos ocupa, Ortega y Gasset encadena un razonamiento que lo conduce a afirmar la intrascendencia del arte nuevo. Comienza por asegurar que uno de los orígenes de la deshumanización es la reacción frente al pasado y que el arte nuevo es negativo porque niega lo antiguo²⁹. Por eso, se encuentra entre este y el arte más lejano, como el prehistórico y el salvaje, una afinidad que consiste en la ingenuidad y la ausencia de tradición³⁰. De ahí se pasa al hecho de que los artistas jóvenes en realidad sienten odio por el arte. En efecto, el arte nuevo se caracteriza por su aversión por el arte³¹, entendiendo que este odio se dirige hacia todo lo que antes, hasta el siglo XIX en la civilización occidental, se había considerado como tal. El siguiente paso es el de la comicidad, ironía y carácter de broma del arte nuevo³² en comparación con la seriedad del arte decimonónico, cercana esta a la de una religión. Y como el arte nuevo carece de importancia grave, por último se afirma su intrascendencia, su cercanía a los deportes y los juegos y su carácter joven³³. En fin, ante estos razonamientos vienen a la cabeza la pretensión antiartística del Dadaísmo, la inspiración en el primitivismo de la vanguardia o la vitalidad deportiva del Futurismo italiano y el Vorticismo inglés. Y en general el hecho de que la investigación formal de las diferentes vanguardias se había llevado a cabo escogiendo frecuentemente temas tan intrascendentes como el bodegón, los cuales se prestaban mejor a ese juego.

En cualquier caso, considera que estas son las tendencias que componen esa huida de lo humano que él observa en el arte nuevo. Es la alternativa española a los conceptos de Modernidad y Vanguardia antes aludidos con sus connotaciones de autonomía o antiautonomía. Además de por su voluntad por caracterizar un fenómeno tan heterogéneo, se debe entender la amplitud de la deshumanización porque la recepción de la idea de vanguardia en Madrid, por ejemplo por el grupo de Artistas Ibéricos, también fue muy heterogénea, de modo que lo que en París era visto como movimientos diferentes, en Madrid se convirtió en un único movimiento mucho más sintético: arte nuevo. Por recordar

²⁹ *Ibidem*, pp. 82-83.

³⁰ *Ibidem*, p. 84.

³¹ *Ibidem*, pp. 84-85.

³² *Ibidem*, pp. 86-87.

³³ *Ibidem*, pp. 88-90.

aquí la teoría de los juegos, es como si en Madrid se hubiera jugado al arte de vanguardia en una sola partida lo que en París había requerido multitud de partidas diferentes en las que se consiguieron también resultados diferentes.

En conclusión, se puede llegar a afirmar que la idea de la deshumanización resulta tan válida como la de la autonomía o su contrario. El Fauvismo, el Expresionismo, el Cubismo, el Dadaísmo, etc., todos ellos se alejaron de lo humano en el sentido de que ya no representaron temas humanos como se había hecho en el siglo XIX ni tampoco emplearon un lenguaje artístico realista, transparente a lo humano, como se había podido observar desde el Renacimiento en adelante en el mundo occidental. No investigó no obstante Ortega y Gasset otra de las facetas del arte de su tiempo, en el que habría encontrado un campo muy fecundo donde plantar su idea de la deshumanización, el de la moderna tecnología. En efecto, tanto el impacto de la moderna tecnología sobre el arte, con la incorporación entonces de la fotografía y el cine a las artes, como su impacto sobre las artes plásticas tradicionales, como ponen de manifiesto el caso del Futurismo italiano o del Vorticismo inglés, llevan a pensar que la tecnología fue otra tendencia a añadir a las anteriores cuatro por cuanto en ella se encuentra una gran diferencia con respecto al arte decimonónico y no puede haber algo menos humanizado que una máquina. Así, es que de hecho se menciona continuamente deshumanización para discutir el arte de Wyndham Lewis o de los futuristas italianos³⁴ aunque no se cite a Ortega. Quizá se trate de la falta de una mayor perspectiva histórica, junto a la pobre industrialización de España en comparación con la de otros países como Alemania, donde intelectuales como Walter Benjamin sí que fueron sensibles a la tecnología, las que explican que Ortega y Gasset no se refiriera a esta a lo largo de las páginas de su ensayo.

Estas ideas proceden de la directa observación de su objeto de estudio, pero la ciencia también se caracteriza por la predicción, de ahí que merezca mucho la pena comprobar brevemente la validez posterior de las ideas de Ortega en ese arte entonces joven y que hoy ya podemos considerar bien maduro. Si nos fijamos en el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial, esto es, en los movimientos de la llamada Posmodernidad y Neovanguardia, encontramos que las visiones de Ortega han tenido una mejor realización. Tan solo basta con repasar cada una de las características antes aludidas para confirmar esta hipótesis.

Empezando por la voluntad de estilo, contra lo que podría parecer, la Abstracción pictórica de la Escuela de Nueva York no fue el final de la investigación de estilo del arte moderno. La serialidad del Minimalismo y el Pop, la incorporación del azar y los nuevos materiales o tecnologías, las prácticas del cuerpo o de la tierra, la inmaterialidad del arte Conceptual, la llamada expan-

³⁴ FOSTER, H., *Prosthetic Gods*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2004, pp. 106-149.

sión del campo de la escultura³⁵, todas ellos ponen su acento de nuevo en una voluntad de estilo por cuanto en todos ellos se puede encontrar, aunque no una investigación propiamente formal, sí una exploración de nuevos lenguajes artísticos desconocidos hasta entonces.

En este aspecto, hay que referirse a la profunda deshumanización que se consiguió con el desmoronamiento de las ideas de expresión y autor. La crítica de la expresión de Wittgenstein³⁶ o la muerte del autor que teorizó Roland Barthes³⁷ para la literatura y que Rosalind E. Krauss³⁸ llevó al campo de las artes plásticas son lugares comunes de la Historia del Arte de la segunda mitad del siglo xx. Una vez que la originalidad no es posible nunca más, y hasta el autor, el último vestigio humano que quedaba a la obra de arte desaparece, como puede observarse en la mayor parte de la producción minimalista y pop, origen de gran parte del arte actual, se puede afirmar que la deshumanización ha alcanzado ya su grado máximo.

Cabe referirse aquí a la división de la Posmodernidad entre la Postestructuralista y la Neoconservadora trazada por Hal Foster³⁹, que aproximadamente es coincidente con las Posmodernidades fría y cálida de las que habla Anna Maria Guasch⁴⁰. La primera incluiría a aquellos autores que decididamente explotaron la muerte del autor, como por ejemplo Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine o Louise Lawler, algunas de las cuales a veces han sido llamadas apropiacionistas. En cambio, la Neoconservadora agruparía principalmente a los neoexpresionistas de la década de 1980: los norteamericanos David Salle y Julian Schnabel, los alemanes Baselitz y Kiefer, los italianos de la transvanguardia o el español Miquel Barceló, además de la llamada arquitectura posmoderna (Aldo Rossi, Ricardo Bofill, Robert Venturi, etc.), todos los cuales comparten el hecho de haber destruido también toda traza de originalidad, pero recurriendo a estilos del pasado como el Expresionismo. En este sentido, estaban muy cerca de los diferentes movimientos antimodernos del período de entreguerras que componen la llamada vuelta al orden. Además, cabe señalar que tanto los antimodernos de la década de 1920 como los antimodernos de la década de 1980 fueron muy favorecidos por el público en general y por el mercado, lo cual confirma las tesis de Ortega y Gasset: la masa disfruta solo del

³⁵ KRAUSS, R., «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8, 1979, pp. 30-44.

³⁶ La principal contribución al respecto se contiene en sus *Investigaciones filosóficas* de 1953. BRAND, G., *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Alianza, 1987.

³⁷ BARTHES, R., *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

³⁸ KRAUSS, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 165-183.

³⁹ FOSTER, H. *et al.*, *Art since 1900*, Londres, Thames and Hudson, 2007, pp. 596-599.

⁴⁰ GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2005.

arte que puede entender, y solo entiende aquel en el que puede reconocerse a sí mismo. Como todos ellos regresaron a la representación figurativa cosecharon un gran éxito. Por otra parte, esto es también cierto del Expresionismo y del arte que se ha relacionado con lo sublime⁴¹, que parece apelar a los sentimientos «humanos» a través de medios distintos a la figuración.

Con respecto a este movimiento neoconservador, resulta necesario hacer una reflexión acerca de la popularidad del arte de nuestro tiempo. En primer lugar, el arte vanguardista de las primeras décadas del siglo xx no era tan impopular como Ortega y Gasset podía llegar a creer, como pone de manifiesto la famosa venta de la piel del oso de 1914. Es más, hoy día Picasso, Matisse y otros muchos de los maestros del Arte Contemporáneo gozan del favor de una gran parte del público artístico. En segundo lugar, también hay artistas vivos muy populares y entre ellos destacaron en ese momento de la Posmodernidad de la década de 1980 los citados neoconservadores. Qué duda cabe de que Miquel Barceló es uno de los artistas españoles vivos más populares, además del mejor cotizado en los mercados junto a Antonio López. En este sentido, uno de los puntos débiles de Ortega fue no prestar más atención al capital, a la posible resistencia que el arte de vanguardia realiza frente a este y cómo el capitalismo acaba absorbiendo en su seno cualquier tipo de producción en principio rupturista y radical. De nuevo, es tal vez la falta de una mayor perspectiva histórica la que explica la imposibilidad de contemplación de este fenómeno.

Pasando ya al segundo punto, al margen de la literatura, la metáfora posee una gran importancia para entender el arte posmoderno. Incluso uno de sus principales teorizadores, Craig Owens⁴², consideró que el impulso alegórico era uno de los más activos en el arte posmoderno, basándose en la tesis doctoral de Walter Benjamin acerca del origen del drama barroco alemán. Owens encontró un impulso alegórico reprimido en el arte moderno y claramente manifiesto en el arte posmoderno por el uso de las ruinas, que siempre son restos de un pasado que es traído al presente, y que se encuentran especialmente en las instalaciones; el empleo de imágenes fragmentarias; y el hueco abierto entre significado y significante. Aunque afirma que la alegoría se encuentra entre la metáfora y la metonimia, sin duda el carácter textual y la atención al lenguaje de gran parte del arte de la década de 1970 hacen evidente que la metáfora sigue siendo una tendencia activa en el arte posterior al ensayo de Ortega y Gasset que nos ocupa.

⁴¹ ROSENBLUM, R., *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza, 1993.

⁴² OWENS, C., «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», *October*, 12, 1980, pp. 67-86; y «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part II», *October*, 13, 1980, pp. 58-80.

En cuanto a la geometría, se observa que la preeminencia que esta tuvo en el primer cuarto de siglo se ha conservado en el arte más reciente. Así, el Minimalismo o el neogeo son solo dos ejemplos que ilustran esta idea. No hay que olvidar tampoco el artículo de Rosalind Krauss «Retículas»⁴³, en el cual se insiste en la importancia de la retícula para el arte del siglo xx. Además, en el neogeo merecería la pena mencionar al pintor estadounidense Peter Halley, en cuya pintura hay un intento deliberado por utilizar la geometría como un reflejo de las estructuras de poder, en la línea anunciada por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*⁴⁴. Aunque quizá lo más interesante de este artista es que escribió un ensayo para reivindicar la deshumanización del arte⁴⁵ como una alternativa a la Modernidad de Greenberg y la subsecuente Posmodernidad, pues utilizando la deshumanización en lugar de la progresiva autonomía para comprender la Modernidad, se observa que esta en realidad nunca habría acabado, esto es, que una Modernidad fundada sobre el principio de deshumanización en lugar de sobre el de la autonomía obviaría la necesidad del término opositivo de Posmodernidad.

Por último, hay que referirse a la intrascendencia. Nunca antes había sido el arte tan intrascendente. Un ejemplo de ello es el llamado arte de la razón cínica por Hal Foster⁴⁶, esto es, el de los artistas del Simulacionismo como Ross Bleckner, Philipp Taaffe, el propio Peter Halley, Jeff Koons o Haim Steinbach. Otro ejemplo es la incorporación de imágenes de la baja cultura en el terreno artístico, algo que alcanzó uno de sus apogeos con el Pop. Curiosamente, en esta, en la televisión o en el cine, se puede hallar un muy buen ejemplo de arte «humano» y popular tal y como lo definió Ortega y Gasset, aunque al pasar al terreno del arte se enfríe y se vacíe de lo humano.

A esta reflexión se hace forzoso añadir diversos autores teóricos que también han criticado lo humano en la cultura y han hecho hincapié en un anti-humanismo. Es el caso de Michel Foucault en su obra *Las palabras y las cosas*⁴⁷ (1967), en el cual se investiga el surgimiento del concepto de lo humano con la Ilustración del siglo xviii y su final en el siglo xx. Otro pensador es Louis Althusser, para quien, siguiendo al Marx más maduro y desdénando su obra temprana, que aún contiene el vestigio de humanización en el concepto de alienación, consideró el humanismo como una ideología que había que superar.

⁴³ KRAUSS, R., *La originalidad de la vanguardia...*, op. cit., pp. 23-37.

⁴⁴ FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1998.

⁴⁵ HALLEY, P., «Against Post-Modernism: Reconsidering Ortega», *Arts Magazine*, vol. 56, 3, 1981.

⁴⁶ FOSTER, H., *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996, pp. 99-126.

⁴⁷ FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo Veintiuno, 1981.

En este sentido, el concepto de deshumanización habría gozado de mayor éxito internacional si hubiera sido escrito en un lugar más central que Madrid. Debería ser incluido junto a esos términos de Modernidad y Vanguardia en un lugar preferente, además de ventajoso por cuanto resulta igualmente válido para explicar gran parte de la práctica cultural de la Posmodernidad y la Neovanguardia. Asimismo, en un momento en que estos términos están cayendo⁴⁸ y ya están dejando de servir para comprender el arte de las dos últimas décadas, debido a que el arte de hoy ya no se comprende por medio de la oposición (Pos-) ni de la genealogía (Neo-), podría servir de alternativa para comprender el arte actual. Ortega fue valiente y, en lugar de anunciar como tantos otros el fin del arte, se atrevió a realizar una propuesta inteligente que continúa teniendo validez, como se desprende de los cuatro puntos anteriores.

⁴⁸ Acerca de esto, se puede consultar *October*, 130, 2009.

DE LA COSMÉTICA A LA RESTAURACIÓN: LA INFLUENCIA DEL GUSTO EN LA CONSERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

CARLOTA SANTABÁRBARA MORERA

La cultura postmoderna es eminentemente visual, vivimos por y para la imagen, el gusto por lo bello trasciende a todos los ámbitos de nuestra sociedad y nuestra cultura, y la restauración no podía escapar a esta influencia, por ello nos proponemos revisar cómo los actuales conceptos de belleza y perfección visual que se corresponden a la cosmética se han trasladado al mundo del arte y en consecuencia a su conservación, alterando decisivamente los criterios actuales en materia de restauración admitidos desde hace más de medio siglo (*Carta de Venecia*, 1964).

El culto actual a la juventud y la obsesión por la belleza existente en la sociedad actual ha dado lugar a la prolífica cirugía estética, así como al retoque fotográfico llevado a la máxima expresión en la prensa y otros medios de comunicación. Pero es preciso añadir que este gusto por lo bello se ha trasladado a otros ámbitos como la restauración del arte contemporáneo, imponiendo un rechazo evidente a los signos de degradación del tiempo que deben ser borrados a toda costa. Sin embargo, los criterios científicos actuales, consolidados desde hace ya décadas a través de congresos, cartas y publicaciones, tienen como principio absoluto el respeto a la huella del tiempo, un principio que se acepta en la restauración de arte antiguo, pero que sin embargo significativamente no se aplica en la restauración de arte contemporáneo.

La restauración es un vivo reflejo de nuestra idiosincrasia cultural, ya que en cada intervención se pone de relieve un gusto específico, interviniendo en el patrimonio para obtener un resultado estético determinado. Lo que venimos a llamar acabado o apariencia estética se rige por criterios establecidos pero siempre dejando un margen de elección regido, sin duda, por el gusto del que interviene o la institución que finanza la restauración.

Esta estrecha relación entre restauración y gusto que subyace en el imaginario colectivo, ya había sido advertida lúcidamente por el historiador del arte Juan Antonio Ramírez:

[...] Este parentesco entre la restauración artística y la práctica médica podría significar que nos hallamos ante ese mismo universo que privilegia la higiene y el deporte, y que extrema las medidas de limpieza hasta borrar toda huella (todo roce, todo desgaste) en el terreno moral. Ni una mota de polvo (ni un polvo) en el hogar, ni una variz en el anuncio con playa, ni una pátina amarillenta sobre los lienzos de Velázquez¹.

Actualmente se realizan intervenciones que se mueven inevitablemente por la fascinación que produce la contemplación de lo antiguo en su más absoluta degradación, respetando el valor histórico hasta tal punto que la estética buscada, casi de un modo intencionado, se acercaría al concepto *ruskiniano* de ruina. Tal es el caso de obras pertenecientes a la Edad Media, sobre todo, donde las lagunas se dejan al descubierto como cicatrices que el propio tiempo hubiera dibujado, donde las imágenes carentes de una visión global perceptible se erigen como símbolos de un tiempo pasado amparado por el criterio llamado «arqueológico», evidenciando el gusto por su aspecto decadente.

En la restauración de bienes muebles desde los años sesenta existe un gusto por la laguna discernible, completando visualmente las pérdidas y respetando al máximo el valor estético e histórico, basándose en los correctos y bien sentados criterios de restauración del principal teórico moderno de la disciplina: el historiador italiano Cesare Brandi, ocurriendo así con obras del Renacimiento y el Barroco, donde la observación legible de la iconografía y la narración se tornan imprescindibles.

En el arte antiguo la distancia temporal facilita la tolerancia a un aspecto estético degradado y fragmentario dado que es consecuencia de un tiempo innegable que ha dejado el peso de su huella en él. Pero en el arte contemporáneo no existe esa perspectiva de lejanía temporal, por lo que cualquier alteración es susceptible de ser «maquillada» para negar el tiempo y aferrarse a la imagen de «contemporaneidad» que reside precisamente en su aspecto de «recién acabado» como si una obra de Calder creada en 1974 no pudiera envejecer.

Este culto a la belleza, añadido al hecho de que en el arte contemporáneo prima la idea sobre la materialidad, condiciona decisivamente la restauración de arte contemporáneo, haciendo entrar en crisis los criterios científicos de restauración admitidos en el panorama internacional. Por lo tanto, en la restauración de arte contemporánea se admite que la materia sea sustituida, cuando en arte antiguo hay un sacrosanto respeto a la materia. Lo que importa actualmente es que una obra de arte considerada pieza clave de la vanguardia del siglo xx tenga el mismo aspecto que cuando fue creada, es decir, que esté perfecta, porque se asocia la perfección material de la obra al carácter de vanguardia, rechazándose la posibilidad de que haya podido deteriorarse con el paso del tiempo, igual que el resto de las obras de arte que la precedieron.

¹ RAMÍREZ, J. A., «Bolerio de los negritos (Paradigma médico de la restauración)», *Lápiz*, 69, junio de 1990, pp. 20-22.

Los principios de Cesare Brandi se podrían sintetizar en tres criterios que se han venido utilizando de un modo sistemático: máximo respeto por el original, siendo la materia insustituible porque constituye el valor estético e histórico de la obra, reconocimiento de la intervención sin cometer un falso histórico y reversibilidad de la intervención.

En relación a la atención que establece Brandi a la materia de la obra de arte, es, sin lugar a dudas, una de las mayores diferencias entre la práctica de la restauración del arte contemporáneo y los principios de restauración por él preconizados, ya que las principales diferencias que harán variar la aplicación de estos criterios de restauración serían las siguientes. En primer lugar, en el arte contemporáneo se suple la mano ejecutante del artista, en muchos casos, por la generación de la idea como tal, la obra pierde en ocasiones todo su valor como objeto matérico fetichista a favor de la idea o concepto; de hecho en ciertos casos las obras son encargadas sin ninguna participación física del artista. Tal es el caso de las esculturas de hierro de Richard Serra, quien las diseña y dibuja y después las manda realizar a un astillero, de un modo industrializado, revisando los trabajos pero sin participar activamente en la fabricación, siendo dueño del proyecto, como si se tratara de un arquitecto. Del mismo modo podríamos citar cómo Moholy-Nagy pintó cinco cuadros por teléfono en los años treinta, donde el autor quería convencerse del supraindividualismo de los constructivistas, de la exigencia de valores visuales objetivos, independientes de la inspiración del artista y de su pintura especial².

Es aquí donde cabría mencionar la *Teoría del Proyecto* del teórico y artista italiano Francesco lo Savio (escrita cronológicamente en paralelo a Cesare Brandi), que pone el protagonismo del arte en la idea como génesis de la creación matérica, una teoría artística que es contemporánea a la de Brandi. En palabras de Antonio Rava, restaurador y arquitecto italiano, Lo Savio plantea que: «El artista asumió el proyecto en sí como el momento más significativo del proceso artístico, acto original y decisivo de la creación, por eso encarga la realización a terceros. Para él la ejecución no cuenta, puesto que la obra ya está completa como proyecto, antes de formular la idea, con todos los números y medidas necesarios para su posible realización»³.

En cuanto al reconocimiento de las lagunas mediante un sistema de selección cromática (tratteggio, punteado), en el arte contemporáneo el reconocimiento de la intervención dificulta o altera su unidad potencial, siendo que esta ya no reside tanto en su valor histórico-estético, sino más bien y sobre todo en la idea, la idea que ha de transmitir contemporaneidad, perfección, gusto por lo

² ALTHOFER, H., *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*, Madrid, Istmo, 2003, p. 49.

³ VV.AA., *Conservar el arte contemporáneo*, San Sebastián, Nerea, 1992, p. 85.

nuevo, lo bello e inalterable. Sin duda no nos podríamos imaginar un cuadro monocromo de Mondrian con un *tratteggio* o un puntillismo, cuya reintegración sería claramente discernible y desvirtuaría estéticamente la apreciación de la obra. Por tanto, el problema que se plantea en este punto es que, frente a las reintegraciones discernibles utilizadas en la restauración de arte antiguo, en el arte contemporáneo tiende a realizarse restauraciones miméticas ocultando los daños e igualando las superficies cromáticas.

Frente a Brandi, el restaurador e historiador del arte alemán Heinz Althöfer planteaba en 1985, en su libro *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*⁴, un cambio de pensamiento respecto a la restauración del arte contemporáneo que evidencia una ruptura con el pensamiento brandiano, puesto que manifiesta una postura completamente diferente, no tanto opuesta, sino enfocada desde una perspectiva muy distinta. Para Brandi la restauración constituía un momento metodológico en el que, mediante el distanciamiento temporal que nos alejaba de la obra, había que tomar una actitud de respeto total por la integridad de la materia, para poder preservar para el futuro dicho documento histórico-artístico. Sin embargo, Althöfer se acerca a la obra de arte desde un enfoque mucho más cercano en el tiempo, por lo que su actitud ante la obra no será tanto como documento respetable en su materialidad, sino como una manifestación de intenciones que es necesario reinterpretar para poder actualizar el mensaje y que la obra nos comunique lo que el artista quería contarnos, pues, según él, el valor de la obra de arte radica precisamente ahí.

Althöfer pone de relieve el valor de la inmutabilidad en el arte contemporáneo, dado que existen ciertas tendencias artísticas que buscan el gusto por lo inalterable, muchas veces realizando acabados de un modo industrializado, en la búsqueda de una estética actual de perfección e inalterabilidad, en una actitud de lucha constante contra el tiempo y sus consecuencias. Althöfer toma conciencia de la transformación que se ha producido en el arte e intenta adaptar las teorías de la restauración, ya que evidencia en la práctica que no son compatibles en absoluto con las tradicionales expuestas por Cesare Brandi. De ahí la idea de que el arte contemporáneo no está regido por unas reglas únicas sino que hay que buscar la intencionalidad del artista y su mensaje sacrificando en algunos casos el fetichismo a la materia física, lo que entraría en clara contradicción con las ideas postuladas por Cesare Brandi.

Siguiendo este razonamiento y utilizando la opinión de otra importante restauradora y teórica alemana, Hiltrud Schinzel: «Se desvía la función del restaurador como historiador interpretativo hacia una labor de interpretación didáctica. La forma física ya no es, por tanto, esencial para la existencia de la obra de

⁴ ALTHÖFER, H., *op. cit.*

arte, de ahí que la expresión material de la idea resulte relativamente insignificante. Ya decía Duchamp que el producto era tan solo el recuerdo de la idea creadora»⁵.

Como consecuencia de ello, Althofer plantea la necesidad de una nueva restauración y califica la teoría y la práctica existente como un obstáculo en la praxis de las nuevas tendencias artísticas, manifestándose contrario al concepto brandiano de unidad potencial, defendiendo un punto de vista más acorde con la modernidad, otorgando a la multiplicidad valor de concepto artístico, así como el concepto de decadencia, defendiendo la producción de ideas en el arte por encima de la realización física del mismo.

Esta situación que revela que «la restauración es un acto cultural», como sostenía el famoso restaurador italiano Cesare Brandi, en la que influye la mentalidad y el gusto de cada época, se manifiesta en todas las prácticas artísticas, y por supuesto también en la arquitectura. En nuestra comunicación analizaremos los problemas que plantea esta situación, a través de una selección de casos.

Existen numerosos casos de intervenciones contemporáneas, sobre todo las que se refieren a esculturas de gran formato, que son pulidas, repintadas y cromadas de nuevo, incluso haciendo desaparecer las capas de pintura originales. Tal es el caso de *Carmen*, escultura móvil de Alexander Calder, que fue repolicromada completamente en 2008, que se encuentra en el Patio Sabatini del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Carmen*, obra realizada en 1974, mide 7,62 x 11,56 metros. Está formada por doce láminas de acero y de aluminio pintadas, unidas mediante soldaduras, remaches y tornillos. El estado de conservación era bastante malo debido a la exposición al aire libre durante veinte años que había degradado completamente los colores. El suelo de tierra donde se encontraba no drenaba el agua de lluvia y se formaban charcos alrededor de la base de la escultura que dañaron el metal. Además los visitantes del museo habían causado una gran variedad de pequeños roces, manchas y golpes en la pintura. El deterioro evidente de la pintura de recubrimiento llevó a plantear la necesidad de su restauración, siendo intervenida de un modo drástico, haciendo catas, eliminando las diferentes capas de pintura, las originales y las que se habían sucedido en el tiempo, y aplicando el nuevo recubrimiento de un modo industrial. Todos los trabajos se realizaron bajo las directrices de la Fundación Calder. En el proceso se pudo observar que existían hasta seis capas entre imprimaciones y color, aparecieron pruebas de color del autor, en negro, rojo y amarillo; las capas por lo tanto resultaban irregulares, por lo que se decidió eliminarlas por completo y llegar hasta el metal. Los colores empleados fueron esmaltes de silicona importados de Estados Unidos, fabricados por la empresa americana Keeler & Long/PPG, son exactamente los mismos

⁵ *Ibidem*, p. 67.

colores que Calder utilizaba y que se siguen fabricando con la denominación comercial de rojo Calder y amarillo Calder. Todo el proceso de pintado se ejecutó con pistola de aire a presión, es decir con un acabado impersonal y de carácter industrial, que era de una apariencia similar a como sería en origen, pero con la diferencia de que ahora se trataba de una pintura aplicada en el siglo ^{xxi}⁶.

De este modo, en claro enfrentamiento con la tesis de Brandi, no solo no se ha respetado la instancia estética de la materia original, puesto que se sustituye por completo, sino que además se ha perdido en gran medida la instancia histórica, eliminando los vestigios de las diferentes policromías que había sufrido, destruyéndose evidentemente la pátina que tanto defiende en sus escritos Brandi.

Habría que plantearse si la unidad potencial de la obra de arte a veces está desligada del propio objeto físico, es decir, si la obra física solo es un medio para transmitir la unidad potencial, nunca una finalidad, por lo que se admitirá cualquier intervención que mantenga dicho concepto vivo, incluso la sustitución. Al tratarse de una escultura pública, se valora más la imagen que su propia evolución histórica, buscando la perfección de acabados, incluso sin que tengamos constancia de que en origen hubiera sido así efectivamente, puesto que se observaban las huellas de pruebas de color y de imprimación. Esta restauración constituye una renovación integral de una obra que aun perteneciendo a 1974 tiene la apariencia de estar recién pintada, seguramente porque es exactamente lo que es.

El segundo caso interesante es la sustitución de elementos del collage de Tom Wesselmann. *Still Life*. 1963. La restauración de esta obra fue presentada en una ponencia en el congreso Modern Art, New Museums⁷ celebrado en el 2004, por la restauradora Daría Keynan. Wesselmann, se enmarca dentro del pop neoyorquino, destacando en su obra la utilización de técnicas y colores extraídos de los anuncios publicitarios y de imágenes populares de la cultura de masas y la sociedad de consumo. La obra deja de ser un reflejo del artista para ser un objeto autónomo, que no es representado sino que se presenta por sí mismo a través de un medio industrializado. En los trabajos de 1960, Wesselmann pinta y realiza collages para componer sus imágenes. Parte del impacto visual de estos trabajos se deriva de la tensión que crea entre las imágenes comercialmente de objetos, del elemento del collage de la superficie pintada. Asimismo utiliza métodos de impresión adoptados de los carteles, las impresiones de litografía y de

⁶ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/procesos/intervencion-obra-calder.html> (1-XI-2010).

⁷ KEYNAN, D., «Pop revisited: the collage and assemblage work of Tom Wesselmann», *Modern Art, New Museums: Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, Bilbao, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, pp. 156-159.

pantalla. Los elementos del collage de este trabajo incluyen un refresco rosado, una pera amarilla y las nueces castañas, todo ello ejecutado en litografía. El color rojo de las rosas y un paquete pequeño de cigarrillos de Lucky strike se realizaron con la impresión de pantalla; sin embargo, la botella de Coca-Cola y una pieza del terciopelo rojo hacia la derecha son de pintura acrílica y esmalte. El soporte es madera y los elementos fueron adheridos con cola blanca.

En los últimos años de su vida Tom Wesselmann comenzó a ser consciente de que sus obras sufrían un fenómeno de degradación, ya que algunos elementos de los collages se estaban degradando, mientras que otros permanecían con su color original, siendo (los elementos impresos litográficos) los que más habían perdido color, mientras que los de pantalla impresa se alteraban muy poco en comparación. Esta decoloración, que ocurría de forma selectiva, alteraba el resultado de un modo significativo tanto en composición como en significado, puesto que es importante entender que para él era muy importante el color de la obra. Se optó por realizar copias recreando los elementos del collage degradados; este trabajo lo desarrolló una empresa de Nueva York, a partir de un archivo digital obtenido de la diapositiva original de 1963 de la obra *Still Life #34*. Se realizaron ajustes con Photoshop, se imprimieron en un papel de gramaje alto para que no se apreciaran los elementos degradados subyacentes y se adhirieron sobre los originales. Por tanto, se trata de una actuación que se encuentra entre la restauración y la recreación, pero la obra se revitalizó volviendo a tener una entidad estética, recobró la tensión de color entre los elementos pintados y los producidos mecánicamente, todo ello con la aprobación del artista.

Esta intervención opta por una controvertida solución a los problemas físicos que se manifiestan en el arte moderno y contemporáneo, ya que en la mayoría de los casos las soluciones técnicas llevan consigo problemas éticos. En el caso de esta restauración se restableció la apariencia estética pero a costa de falsear el original, rejuveneciéndose la obra cual *lifting* intentando disimular el tiempo, la degradación en definitiva. En suma, podría compararse con una restauración en estilo al modo de Viollet le Duc, donde prevalecía la instancia estética sobre la instancia histórica, realizando un falso histórico. Habría que plantearse entonces hasta qué punto es legítimo restaurar una obra cuando su evolución natural conduce a su deterioro, a pesar de que el artista intervenga y asesore, e incluso cuáles son los límites entre creación artística y restauración cuando un artista vivo interviene en la restauración de su propia obra, rehaciéndola (y por tanto cambiando su historia) e incluso variando la composición y tamaño de algunos elementos. Un caso extraordinariamente complejo y sugerente a la vez, que coloca en primer plano sin duda los retos y límites de la restauración contemporánea.

Esta misma situación se está produciendo en el campo de la arquitectura, donde no se respeta la pátina porque se concibe como degradación y no se

admite en obras claves de la arquitectura contemporánea como es el caso de la arquitectura racionalista, por ejemplo, el caso del *Quartiere Frugès a Pessac* diseñado por Le Corbusier en 1925, y la *casa taller de Diego Rivera y Frida Kahlo* en México, obra del arquitecto Juan O’Gorman.

En la restauración del *Quartiere Frugès a Pessac* (Burdeos, Francia) diseñado por Le Corbusier en 1925, se puede observar cómo al contrario de lo que ocurre con la arquitectura histórica, donde se conserva el valor histórico de las superficies (la pátina del tiempo), en la arquitectura racionalista existe la tendencia prácticamente generalizada de recuperar la imagen original del edificio en pos de recuperar un símbolo visual de una arquitectura perteneciente al siglo xx. Este ha sido uno de los temas de discusión más importantes a los que se han enfrentado los arquitectos actuales⁸. En esta intervención se plantea la recuperación de los revocos originales, devolviendo al edificio los colores de fuerte tonalidad para devolver esa imagen de modernidad que transmitía la arquitectura racionalista en el momento de su realización, borrando el paso del tiempo y aproximándola a nuestros días.

Un argumento interesante es el aportado por los arquitectos españoles Juan Fco. Noguera y Fernando Vegas, quienes recuerdan que el valor de novedad, ya formulado por el historiador austríaco Alois Riegl, justificaría este tipo de restauración. El carácter vanguardista de estas obras, verdaderos paradigmas de la arquitectura del Movimiento Moderno, es incompatible, si seguimos el razonamiento de Riegl, con cualquier tipo de «desgaste, deterioro o ruina», y, en este sentido, la restauración de la arquitectura moderna es «un fenómeno cultural específico de nuestro tiempo, con unas características particulares que lo diferencian en algunos aspectos de la restauración de la arquitectura histórica anterior al siglo xx»⁹.

El segundo ejemplo que vamos a citar de restauración arquitectónica racionalista, por resultar de gran utilidad para comprender los paralelismos entre artes plásticas y arquitectura, es la casa taller de Diego Rivera en México que fue restaurada en 1995-1996 por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México. El diseño de la casa corresponde a Juan O’Gorman, arquitecto, pintor muralista y amigo personal de Rivera. Mexicano de origen irlandés, O’Gorman introdujo en México las ideas vanguardistas de Le Corbusier y basó sus proyectos en conceptos funcionalistas. Para ello, O’Gorman concibió dos casas por separado, pensando en la individualidad de cada artista. El arquitecto incorporó en el diseño de ambas los cinco elementos que había experimentado Le Corbusier en

⁸ HERNÁNDEZ, A., «La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción. Un impacto cultural de larga proyección», *Apuntes*, vol. 21, 2, 2008, pp. 156-179.

⁹ NOGUERA, J. F. y VEGAS, F., «La biblioteca municipal de Viipuri y la restauración de la arquitectura del Movimiento Moderno», *Loggia*, 4, 1997, pp. 30-31.

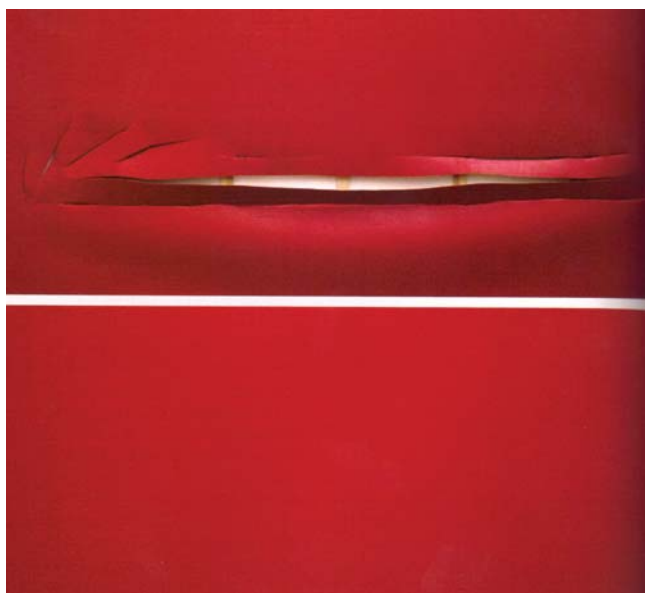


Fig. 1. *Who is afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967-1968, prima e dopo il restauro, Amsterdam, Stedelijk Museum.
Foto: Chiantore y Rava, *Conservare l'arte contemporanea*. Milano, Electa, 2005, p. 66.

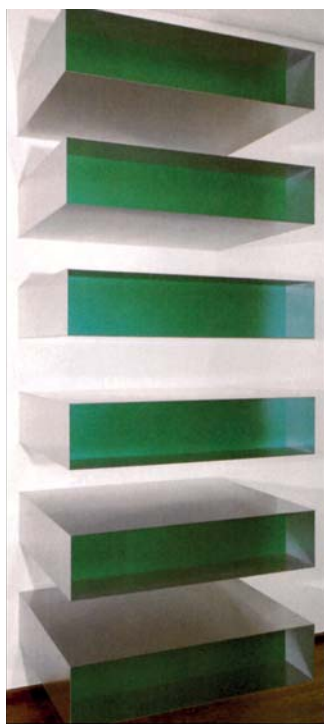


Fig. 2. Donald Judd, *Sin título*, 1968, Colección Saatchi, Londres.
Foto: VV.AA., *Arte del siglo XX*, Madrid, Taschen, 2003, p. 525.

sus casas Citröen (1927) y Savoye (1929): la planta libre, los pilotes, la ventana corrida, la fachada libre y la terraza-jardín. A ellos añadió algunos elementos propios y de carácter mexicano: el color, una escalera de caracol, un techo aserrado que recuerda una fábrica, un puente y un cerco perimétrico hecho de cactáceas. La casa está constituida de dos bloques cúbicos, uno rojizo para Diego, tal vez idealizando su apasionado ímpetu, y otro azul para Frida, quizás simbolizando su melancólica tristeza. En este caso como en el anterior también en la intervención se recuperaron los revocos originales, así como los fuertes colores que cubrían las paredes de ambos edificios, distinguiéndolos y erigiéndolos como símbolos de su función.

En suma, la restauración no escapa a la presión del gusto contemporáneo ni de los valores sociales dominantes, ni mucho menos, sino que es un elemento más que nos sirve para comprender la mentalidad y las actitudes de la sociedad contemporánea en un aspecto de gran relevancia como es su relación con el pasado y, por ende, con el presente.

En el caso de la restauración de arte contemporáneo, nos encontramos de frente a un tema que está cuestionando los criterios científicos admitidos desde hace décadas para la intervención de arte antiguo, lo que nos obligará a seguir replanteándonos muchas cuestiones, y especialmente una: la tensión entre respeto a la pátina y fascinación por el valor de novedad, que parecen incompatibles entre sí, puesto que cualquier objeto desde el momento en que es realizado, comienza una inexorable historia de deterioro y degradación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHOFER H., *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*, Madrid, Istmo, 2003 (original: Manchen, 1985).
- , «Historical and ethical principles of restoration», *ICOM comité from conservation 6th trienal meeting*, Ottawa, 1981, pp. 1-82.
- , *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini Editore, 1991.
- , *Restauriert und neu entdeckt. Aus der arbeit der restaurierung*, 6, Düsseldorf, Kunstmuseum, 1968.
- , *Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen-Material-Technik*, München, Verlag Georg D.W. Callwey, 1985.
- , «The complementary aspect of restoration», *7th triennial meeting. ICOM, committee for conservation*, Copenhagen, 10-14 september, 1984.
- , «Les problèmes esthétiques et de retouches dans la restauration d'oeuvres d'art moderne», *The international meeting for conservation*, Madrid, The international council of museums committee for Conservation, 1972.
- , *Restaurierung modern kunst. Das Düsseldorf symposion*, restaurierungszentrum Düsseldorf, restaurierungszentrum der landeshauptstadt Düsseldorf-Schenkung Henkel, 1977.

- BARBERO ENCINAS, J. C., *Fondo y Figura. El sentido de la restauración en el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2008.
- BEERKENS, H., «Reconstruction of a moving life», VV.AA., *Modern art: who cares?*, Amsterdam, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for Cultural Heritage, 1998, pp. 23-41.
- BRANDI, C., «Los Fundamentos teóricos de la restauración», *Bolletino dell' Instituto Centrale del Restauro*, 1, 1950, pp. 5-12
- , *Teoría del Restauro*, Turín, Einaudi, 1963.
- CASAL MORENO, A. y SANTABARBARA MORERA, C., «El arte contemporáneo y su restauración», *Unicum*, 4, 2005, pp. 82-90.
- CHIANTORE, O. y RAVA, A., *Conservare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano, Electa, 2005.
- DANTO, A., *Más allá de la Caja Brillo*, Madrid. Akal. 2003.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, J., *La conservación del Patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., «La restauración actual, entre el *recycling* y el *lifting* (Algunas reflexiones sobre los límites de la conservación y restauración de bienes culturales al comienzo del nuevo milenio)», *Congreso Internacional Patrimonio cultural: contexto y conservación*, Ciudad de la Habana, Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CNCRM), 9-13 de abril de 2001.
- , «La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción. Un impacto cultural de larga proyección», *Apuntes*, vol. 21, 2, 2008, pp. 156-179.
- , Y MENJÓN RUIZ. M. Sancho, *¿Artistas o caraduras?*, Zaragoza, Alcaraván Ediciones, 1998.
- LLAMAS PACHECO, R., *Conservar y restaurar el arte contemporáneo*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- LORENTE, J. P., *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.
- LORENTE, J. P. y ALMAZÁN, D., *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M.^a J., *Historia y Teoría de la Conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos, 2001.
- MOÑIVAS MAYOR, E., «Un proyecto interdisciplinar para la conservación y restauración de arte contemporáneo», *Pátina*, 13-14, 2006, pp. 213-220.
- MUÑOZ VIÑAS, S., «Some considerations on the Terms Authenticity in the conservation of Modern Art», *Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, Hildesheim, Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Fakultät Erhaltung von Kulturgut, HAWK, HHG University of applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, 2009.
- , *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid, Síntesis, 2003.

- RIGHI, L. (coord.), *Conservar el arte contemporáneo*, Firenze, Nardini Editore, 1992.
- RIVERA BLANCO, J., *De varia Restauratione*, Valladolid, R&R, 2001.
- ROIG PICAZO, P. y GONZÁLEZ TORNEL, P., *La Restauración. Teoría y aplicación práctica. Cesare Brandi*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- RUIZ DE ARCAUTE, E., «Materiales y técnicas en el arte contemporáneo». *Conservació i Restauració d'Art Contemporani*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993.
- SANTA OLLALLA, M. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, I., «Una propuesta teórica: restauración, hermenéutica y filosofía», *Pátina*, 13-14, 2006.
- SANZ PASTOR, C., *Museos y Colecciones de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- SCICOLONE, G., *Restauración de la pintura contemporánea*, Florencia, Nardini Editore, 1993.
- , *Restauración de la pintura contemporánea*. Guipúzcoa, Nerea, 2002.
- VV.AA., *9th meeting, Committee for conservation, ICOM*, Washington, EE.UU., 26-31 de agosto de 1990.
- , *Arte Contemporanea, Conservazione e Restauro*, Fiesole, Nardini Editore, 1994.
- , *Arte contemporanea, conservazione e restauro*, Firenze, Nardini Editore. 1994.
- , *Arte: Materiales y conservación*, Madrid, Fundación Argentaria - Visor, 1998, pp. 107-108.
- , *Conservar el arte contemporáneo*, San Sebastián, Nerea, 2006.
- , *Conservation and Contemporary art*, Sydney, The Australian Institute for the conservation of cultural Material, 1984.
- , *International Symposium on the conservation of contemporary Art*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1984.
- , *Modern art, who cares?* Amsterdam, The Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for Cultural Heritage, 1999.
- , *Mortality immortality? The Legacy of 20th century art*, Los Angeles, Getty Center, 1999.
- , *10th meeting Committee for conservation, ICOM*, París, 22-27 de agosto de 1993.
- , *Modern Art, New Museums: Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, Bilbao, International Institute for Conservation, 2004, pp. 63-72.

HORIZONTES (IM)POSIBLES. GUSTO Y DISEÑO EN EL SIGLO XX: FUENTES, DERIVACIONES, PERMUTACIONES Y TUTORES

CARLOTA SEN LAFUENTE

El diseño gráfico es una de las realidades visuales y artísticas que más afectan y delegan el peso de la estética a lo social, y cuya variabilidad se ha encontrado y se encuentra enérgicamente determinada por diferentes «gustos» artísticos, estilísticos, técnicos e incluso personales. Un proceso creativo que representa la interpretación personal y subjetiva llevada a cabo por un sujeto –el diseñador– con sus recursos visuales de una realidad establecida, y cuyo resultado y eficacia comunicacional ha dependido durante años de la distancia establecida entre la propia realidad y la representación de la misma. Una actividad gráfica que, como en el mundo del arte, ha buscado la complicidad del ojo que por cercanía o por lejanía entre la realidad y su propia representación ha permitido el entendimiento, y en otros casos ha sido testigo de la incompreensión.

Hasta hace relativamente pocos años, esta «distancia» resultaba suficiente para la correcta asimilación y comprensión del maridaje entre significado y significante en el diseño gráfico, y esta fidelidad con la realidad pasó a convertirse en un referente constante, estudiado y codificado tanto en diferentes etapas y movimientos artísticos propios de la historia del arte, como en los universos y creaciones de ciertos diseñadores gráficos. Aunque la mera transmisión de información estética no puede considerarse como un logro cognitivo, ya que se muestra solo como un medio y no como una finalidad del proceso de comunicación. El diseño gráfico se presenta pues ante todo referencial, ya que sus elementos básicos representan una realidad, el lenguaje –codificado por la tipografía– es sin duda una representación fonética y las imágenes –entendidas como fotografía, dibujo o ilustración– son una representación visual de la realidad, siendo ambas materializaciones –reales o figuradas– simulaciones que aparentan lo que son, pero que no son lo que aparentan.

Por otro lado, algo tan definitorio e importante en la tipificación del diseño gráfico como es el encargo y su claridad comunicativa no separa al diseño gráfico al menos del arte del pasado, hecho mayoritariamente por encargo y para llegar a públicos muy amplios e incultos, tomando préstamos visuales de fuentes

nada artísticas. Sencillez, eficacia comunicativa o economía de medios no parecen pues estar reñidas con la «profundidad» aplicada tanto a obras de arte como a creaciones gráficas. Aunque resulta más que evidente que mucho –por no usar el imprudente todo– de lo que regía el arte del pasado, como unos ciertos gustos u otros, ya no rige en el arte contemporáneo ni el de nuestros días, autónomo, intelectualizado e independiente del encargo concreto.

Estos primeros apuntes muestran el acercamiento de las influencias y permutaciones del diseño gráfico y el arte cuyos horizontes, a todas luces, parecen menos imposibles que a primera vista. Aunque será a través de un cronológico y nutrido recorrido por la reciente historia del diseño gráfico, sus protagonistas y sus creaciones, cuando las reflexiones en torno a los gustos se presenten y materialicen de forma más tangible y comprensible.

El diseño gráfico en Aragón nace en el pasado siglo xx, íntimamente relacionado con la cultura popular –a través del cartel– y con el desarrollo de la prensa publicitaria, como nuevos contenedores tanto de las obras gráficas como de las ilustraciones. Trabajos, los de estos años, definidos por su marcado gusto por el dibujo de corte caricaturesco y centrados generalmente en temáticas de índole política y social¹. Paralelamente, España comienza su progreso y modernización e inicia nuevas demandas como carteles, rótulos, periódicos, revistas, libros o imprentas, e importantes pintores de la época como Casas, Sorolla o Ruano-Llopis, se inician en la creación carteles y se introducen en el mundo de la publicidad.

El primer periodo gráfico aragonés está marcado, además, por la publicación de revistas como *Amanecer*, *Aragón* o *Cartelera*, por las diferentes guías anuales editadas por el periódico *Heraldo de Aragón* y por los *Números Almanaque* de dicho periódico. Y será en estas primeras décadas del siglo xx cuando comience a aparecer una fuerte y continuada demanda gráfica de carteles de propaganda y cine, de programas y folletos, etcétera, que llevarán al nacimiento de las primeras agencias publicitarias en la ciudad de Zaragoza. Demanda gráfica que será cubierta entonces por artistas como Gazo, Pérez Bailo, Duce, Medina, Sanz Lafita, Ansuátegui, Buj, Bayo Marín, del Arco, Acín, de Cidón, Mata, Montón, Baqué Ximénez, Pérez Obis, Ugalde o Margalé Gracia.

Mientras, a lo largo del primer tercio del siglo xx en el mundo se sucederán una serie de movimientos artísticos y de genialidades aisladas que definirán el rumbo de la historia del arte y la construcción de un nuevo diseño gráfico. Fruto de la mano de escritores, artistas, eruditos, arquitectos y creadores, y de

¹ Para una visión global y una perfecta comprensión de este periodo cronológico de la historia gráfica aragonesa, consultar el capítulo de CLAVERÍA JULIÁN, J., «Gráfica periodística zaragozana en el primer tercio del siglo XX», *Artigrama*, 6-7, 1989-1990, pp. 413-416.

sus transgresores, versátiles y múltiples «gustos» artísticos, de los cuales emergerán las designadas vanguardias históricas. El Cubismo y Picasso; De Chirico y la Metafísica; el Futurismo de Marinetti y Depero; los manifiestos y la actitud del Dadaísmo; los *Ready made* de Merz, M. Duchamp y K. Schwitters; el Suprematismo ruso y Malevitch; los *Caligramas* de Apollinaire; el fenómeno pedagógico de la Bauhaus; el Constructivismo de El Lissitzky; De Stijl con Theo van Doesburg y Mondrian; el expresionismo alemán de *Der Blue Ritter* y *Die Brücke* o el Surrealismo de Magritte y Dalí.

Todas estas vanguardias artísticas –íntimamente ensambladas unas con otras– supondrán un verdadero fenómeno global y una ruptura total y definitiva, que afectará al diseño gráfico mundial y sus gustos de un modo especial. Notoriamente reflejado en los heterogéneos enfoques y soluciones adoptados en determinadas áreas del diseño como el nuevo diseño tipográfico², el publicitario, la imagen de empresa, el diseño político o la propia pedagogía del diseño. Y cuyo análisis, acertadamente, recoge en uno de sus libros el diseñador y profesor Enric Satué en el capítulo «La influencia de las vanguardias históricas»³, donde analiza de forma concisa y relativizada la relación e influencias que establecieron estas vanguardias artísticas con el desarrollo y el devenir del diseño gráfico mundial. Donde la profundización en los postulados e ideales de la escuela alemana Bauhaus son considerados un referente decisivo para la configuración del diseño gráfico actual.

Resulta obvio subrayar, entre los diferentes influjos ejercidos por las vanguardias histórico-artísticas, el peso del estilo radical, anarquista y nihilista de *Dadá*, y los experimentos tipográficos de cubistas y futuristas como auténticos referentes y regidores de nuevos gustos, recogidos por los diseñadores gráficos tempranamente y continuando vigentes en la configuración del diseño gráfico moderno hasta nuestros días⁴.

Mientras tanto, España se incorporará a través del foco catalán y de otras notables excepciones a uno de los movimientos más internacionales de Europa

² CÓRDOBA, P., *La modernidad tipográfica truncada*, Valencia, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2008. Este libro presenta la tesis doctoral de esta ya doctora en Filosofía, titulada *Tipografía y diseño gráfico en España: de la restauración gótica hasta la vanguardia*. Un reciente trabajo de análisis e investigación muy interesante y pormenorizado de notable valor, sobre todo, para el estudio e investigación del desarrollo de la tipografía en nuestro país.

³ SATUÉ, E., «La influencia de las vanguardias históricas», en *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 124.

⁴ SEN LAFUENTE, C., «La lengua de las artes: la palabra», en *Fundiendo los plomos*, Zaragoza, Foro de diseño. AAPP - Ibercaja, 2006, p. 26. Reivindica la notable influencia y la revolución tipográfica llevada a cabo por estas corrientes artísticas, las cuales someterán a la tipografía a una experimentación y unos tratamientos fundamentados en el impacto visual y en la utilización de la letra como imagen y de la imagen como texto. Que serán recogidos y reelaborados por el actual mundo del diseño gráfico de forma notable, en multitud de los trabajos desarrollados en la actualidad.

y de claro compromiso con la modernidad y la novedad. Años marcados por la figura de Eugenio d'Ors y el «amable» estilo *Art Decó*, de carteles y tipografías de creadores como Lambarri, García Benito, Roquetas, Emili Ferrer o Eduard Jener. Años después, la II República (1931) marcará la nueva dirección del diseño gráfico en España con la aparición de los primeros diseñadores gráficos como Manolo Prieto, Germán Horacio, Ricard Giralt Miracle o Josep Artigas, con unos estilos y unos gustos personales y claramente definidos.

La atroz Guerra Civil española (1936-1939) se convertirá en el nuevo detonante que desviará el rumbo de la gráfica y, salvo dignas excepciones, como Josep Renau, el mundo del diseño no retomará su camino hasta aproximadamente la segunda mitad de los años cincuenta, cuando de nuevo se observará un importante renacimiento gráfico con grandes y nuevos creadores. Entonces, en España y en Aragón, Rodchenko, El Lissitzky, Lázló Moholy-Nagy, Mañakovski o Heartfield, entre otros, serán tomados como referentes, modelos y guías a la hora de inspirar y dirigir el nuevo gusto gráfico y la confección de carteles. Una vez más, el peso de la vanguardia artística europea será utilizado de manera rotunda y efectiva por artistas como Clavé, Alumá, Fontserè, Helios Gómez, Boffarull, Solá, Martí Bas, Ortiga, Manuel Moliné, Cañavate, Subirats, Lorenzo Goñi, Amado Oliver, Espert, Briones o Emeterio Melendreras, además del excepcional Josep Renau. Y en un extremo totalmente opuesto, muy distintos gustos inspirarán a Carlos Sáenz de Tejada y Teodoro Delgado en sus heroicas visiones de la guerra, claros ecos de la imaginería nazi y de la Italia fascista.

Tras la destrucción, las lesiones y la férrea dictadura, la España de posguerra resultará gráfica y artísticamente lenta y dura, aunque con honrosas excepciones como la de Alexandre Cirici Pellicer y su incansable lucha por instaurar el diseño en Barcelona y en España. En el caso concreto de Aragón, el panorama gráfico y la escena cultural desde finales de la década de los treinta hasta los últimos años de los sesenta⁵ se presentarán como un duro periodo de posguerra y de aguda crisis, profundamente marcado por la ausencia de libertad creativa. Será en este ambiente enrarecido cuando abrirá sus puertas en Zaragoza la agencia Suma (1944), centrada en sus comienzos en la decoración de vallas y publicidad para cines, donde colaborarán, entre otros, José Pelayo Lahuerta, Teodoro Pérez Bordetas, Pedro García Aznar, Saturnino Gutiérrez, Miguel Cavero, Miguel Navarro Centelles, Abelmi, Antonio Guixá o José Antonio Marco Esteban. Además de la instalación unos años antes de la editorial Luis Vives (1941) dedi-

⁵ CLAVERÍA JULIÁN, J., «El diseño gráfico en Zaragoza (1939-1969)», *Turia*, 49, 1999, pp. 228-242. Este artículo, estudia este periodo concreto de la historia gráfica aragonesa de manera amplia y rigurosa. Contará además, con su correspondiente exposición bajo el título *A sangre. Treinta años de diseño gráfico en Zaragoza. 1939-1969*, celebrada en las Salas del Palacio de Sástago en 1997, cuyo catálogo hasta el momento permanece inédito.

cada a la publicación de material escolar con ilustraciones y cubiertas de José Navas Guardiola, Ángel Lalinde o Pedro García.

La temática gráfica en estos años –independientemente de su finalidad–, carteles, ilustraciones o anuncios, se adaptó a la situación política impuesta y a los gustos reinantes, con temas como los Reyes Católicos, el águila, el yugo o las flechas. En estos años cuarenta, aparte de la gran nómina de clientes privados, el Ayuntamiento continuará siendo un importante promotor, además de la aparición de clientes forasteros y nuevas instituciones públicas, nacidas bajo el apoyo del nuevo sistema político, entre ellas la todopoderosa iglesia católica.

Hacia la segunda mitad de los años cincuenta, en Zaragoza comenzarán a sentirse iniciativas productivas, como el desarrollo de diversas agencias de publicidad como Alas Empresa Anunciadora (1949), donde participarán dibujantes como Margalé, Pedro Beltrán, Romanos, Adelaida, Martínez Peña y José Pelayo, o Fontán Publicidad, con Caverio y Romanos, a los que se sumarán Miguel Navarro Centelles, Espada, Enrique Martínez Peña y José Luis López Velilla en 1953. Esta época comenzará a introducir en los trabajos de publicidad gráfica un acusado gusto por la fotografía y, de manera mucho más acusada, por el dibujo de humor.

Será en estos años cincuenta, cuando por fin veamos en la España artística y cultural el resurgir de nuevos movimientos, la intención de impulsar la transformación del país y la potenciación de un incipiente consumismo, pudiendo hablar al igual que en el resto de Europa de un verdadero renacimiento. Una década que dará comienzo a una nueva historia del diseño gráfico de nombres propios, de la mano de profesionales como Manolo Prieto, Ricard Giralt Miracle o Josep Artigas, definidores todos de un renacer gráfico inconfundible de marcado gusto por el lenguaje poderoso, simple y comunicativo⁶.

Durante esta década de los cincuenta, en el resto de Europa el fenómeno impar de «la escuela suiza» de diseño gráfico y su peculiar concepción de los signos definirán unos años en los que la comunicación gráfica será entendida

⁶ GIL, E., *Pioneros del diseño gráfico en España*, Barcelona, Index Book, 2007. En esta primera monografía publicada en España, se recogerá y presentará la iconografía española producida por los precursores del diseño gráfico entre los años 1939 y 1975. Un recorrido a través de más de mil imágenes, sobre las obras de los diseñadores gráficos españoles que marcaron una época. Un documento ilustrativo del trabajo llevado a cabo por quince grafistas españoles, representativos del periodo comprendido entre 1939-1975. Un análisis de la producción gráfica de Josep Artigas, Alexandre Cirici Pellicer, Amand Domènech, Elías y Santamarina, Jordi Fornas, Fermín Garbayo, Daniel Gil, Ricard Giralt Miracle, Ernest Moradell, Antoni Morillas, Joan Pedragosa, Josep Pla-Narbona, Manolo Prieto, Julián Santamaría y Tomás Vellvé. Hasta la fecha, se carecía de una publicación equivalente dedicada –en exclusiva– al diseño español; por este motivo, además de por la actualización y profundización de los datos, esta obra se convierte en un claro documento de referencia tanto para profesionales como para todos aquellos novatos, interesados en este periodo de la historia del diseño gráfico en España, así como en el estudio de cualquiera de los diseñadores anteriormente citados.

todavía como una configuración de imágenes, cuya función primaria residirá en la muestra de su calidad estética. El gusto por los sentimientos, subjetivismos y un perfil de corte formalista conferirán a las creaciones gráficas de entonces una elevada belleza, siendo la influencia de esta escuela desde entonces y en las décadas posteriores una obligada referencia.

Los sesenta en Aragón estarán marcados por varios acontecimientos como el comienzo de las clases de publicidad en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Zaragoza en el curso 1963-1964⁷, además de la aparición de una nueva generación de dibujantes y la apertura en Zaragoza de tres importantes agencias de publicidad: Danis, Belca y Karman⁸. Sumando a la nómina de diseñadores ya en activo una serie de creadores provenientes del mundo de la ilustración y del dibujo que pasaran a ser diseñadores, como Miguel Ángel Romanos, Fausto García Señalada, Ángel Lozano Latorre, M.^a Carmen Casado, Isabel Cebollada o los pintores Vicente Dolader Becerra y Natalio Bayo.

Mientras, España entera continuará con paso firme su avance: se comienza a desarrollar una pedagogía propia del diseño, se constituyen las primeras asociaciones, se imparten las primeras clases de diseño gráfico en las Escuelas y surge el propio concepto de grafismo o diseño gráfico como tales. España evolucionaba hacia la modernidad y el número de gráficos se incrementa con profesionales como Josep Pla Narvona, Yves Zimmermann, Gervasio Gallardo, Tomás Vellvé, Joan Pedragosa, Josep Baqués, Enric Huget, Amand Doménech o Antonio Morillas. En Barcelona aparecerán las primeras escuelas dedicadas a la enseñanza del diseño, Elisava (1961) y Eina (1966), y Barcelona también verá nacer la que puede considerarse como la primera organización de profesionales del diseño ya en un sentido moderno, Grafistas Agrupación FAD⁹.

Mención especial merece el impacto producido en nuestro país por la aparición en 1963 de la Colección de bolsillo de Alianza Editorial, verdadero vehículo para la transformación del libro en un bien al alcance de todos, que servirá al diseñador Daniel Gil para desterrar el aburrimiento del mundo del

⁷ PLAYÁN, T., «La enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza», en *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, 1895-1995*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia-Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Zaragoza, 1995.

⁸ La agencia Danis contará con los dibujantes De Miguel, Crespo, Francisco Belsué Galindo, Ber, López Velilla, Pepe Belbiure y Juan Tudela Férez. En Belca entrarán a trabajar Pepe Belbiure, Juan Tudela, Belsué y Crespo, que coincidirán con los pintores Natalio Bayo y Guardiola. Aunque la más destacada y puntera será Karman, que aglutinará a una importante nómina de dibujantes curtidors ampliamente en el dibujo como Belsué, Crespo y López Velilla, donde años más tarde se unirán Pepe Belbiure, Juan Tudela, Carlos Zaro y José Gracia.

⁹ En el año 1961 un grupo de grafistas profesionales formarán esta asociación, cuyo objetivo principal será apoyar y difundir el trabajo de sus integrantes en busca de la dignificación y valoración del mismo. Desde esta asociación, se tratará de configurar la nueva imagen del diseñador y se desarrollarán las condiciones adecuadas para que la profesión alcance el nivel de otros países europeos.

diseño gráfico editorial y marcar un nuevo y absoluto «gusto editorial». Mientras, en América, el diseñador Milton Glaser realizará su famoso cartel de Bob Dylan (1968) y años después creará su inconfundible campaña *I love NY* (1973), uno de los gráficos más reproducidos y copiados de la historia. La presencia e impacto de este diseñador gráfico en esta profesión será formidable, inmensamente creativo y distinto: es un hombre del renacimiento moderno, que conjuga la profundidad del pensamiento conceptual con una gran riqueza visual.

Habrà que esperar a la proclamación de la democracia para conocer una verdadera eclosión del diseño creativo tanto en Aragón como en España, sin olvidar arriesgadas excepciones para determinados sectores privados en Zaragoza, así como el papel de algunas agencias y revistas en las que se formarán y trabajarán algunos de los actuales diseñadores gráficos de Aragón¹⁰. Unos años setenta donde algunos de los clientes más importantes procederán de industrias o empresas privadas para los que se realizarán diseños basados en la letra, emblemas del gusto que capitaneaba el diseño de estos años, como el logotipo para la empresa Pikolín o el de Muebles Rey –en desuso– de Francisco Belsué, o el de la empresa de mobiliario Casa y Confort de Juan Tudela. Mientras, el diseño de carteles en Aragón, estéticamente y poco a poco, se aproximará hacia un gusto definido por la experimentación de una nueva creatividad artística y gráfica, que derivará en unos carteles donde se conjugarán sabiamente texturas, fotografías e influencias del Pop Art de impactantes resultados visuales, como los realizados por Tudela, Velilla o Guillermo de una trascendental modernidad.

La democracia producirá en todo el país una explosión de creatividad, en parte debido a los encargos efectuados directamente por los departamentos gubernamentales y municipales, que utilizarán el diseño como un medio con el que marcar la entrada de España en la Europa moderna. Y que contribuirán en estos años setenta y ochenta a la consolidación de la profesión, el asentamiento de grandes agencias de publicidad y la creación de estudios con estructuras sólidas.

En estos años, el trabajo realizado por la agencia Reson (1977), con Juan Tudela y Julián Rabaneque, destacará sobre el resto de agencias y estudios de Zaragoza y Aragón, con unos trabajos que apostarán por un gusto fijo en torno a la efectividad visual y la correcta comunicación. A su vez, otro fructífero diseñador de estos años, Pedro Rubio, se decantará en sus trabajos por una acusada geometrización, la utilización masiva de fondos planos y un escaso uso del

¹⁰ Entre las revistas de la época sobresalen, tanto por su interés estético como por los miembros de sus equipos creativos *Zootropo* (1977), *El Pollo Urbano* (1977), *Colectivo Zeta* (1978) o *Bustrófedon* (1979).

color¹¹, mientras Víctor Lahuerta y a partir de 1976 creará, desde su sólida base de dibujante, trabajos de gran detallismo y veracidad, evolucionando desde comienzos de los años ochenta hacia unos diseños de mayor sencillez y experimentación técnica¹².

Destacable en estos años será la aparición en la escena creativa de multidisciplinares creadores como el zaragozano José Luis Cano Rodríguez, que, aunque comenzará su andadura por la pintura ya a finales de los años sesenta, será a partir de los setenta y en adelante cuando se sumergirá en diferentes actividades gráficas y literarias, a medio camino entre el dibujo, el diseño, el humor y la pintura.

Con este horizonte, comenzará una época de gran desarrollo para la profesión donde se introducirán nuevas tendencias y corrientes, que lograrán una proyección internacional ya en la década de los noventa. Cuando de nuevo las administraciones públicas de las comunidades autónomas asumirán el papel de mecenas culturales, incentivando y subvencionando todo tipo de actividades relacionadas con el ocio y la cultura, entre ellas el diseño gráfico, al que comenzarán a ver como una profesión viable¹³.

Los años ochenta supondrán en España una verdadera transformación de los gustos estéticos, apreciable en la producción masiva de objetos de diseño como sinónimo de modernidad, innovación y creatividad. Y poco a poco el diseño se meterá cada vez más en la conciencia pública y desarrollará su propia voz, derivada de la reciente recuperación de las libertades democráticas escamoteadas durante cuarenta años, y que desembocará en el denominado *boom* del diseño¹⁴. Nunca se había hablado tanto del diseño como en la nueva y recién estrenada España democrática de los años ochenta. Años en los que políticos, modistos, periodistas, críticos de arte, etcétera, usarán esta palabra para designar formas, espacios o actividades completamente dispares, donde incluso ni los propios profesionales

¹¹ Uno de sus trabajos más definitorios de estos años ochenta es el diseño del catálogo *Nuevas formas para la escultura*. Este catálogo surge de la exposición que, bajo el mismo título, se lleva a cabo en las Salas del Palacio de Sástago de Zaragoza en el año 1985.

¹² El diseño de los catálogos del Museo Pablo Gargallo y el de Antonio Fortún, en 1988 y 1990 respectivamente, definirán a la perfección el rumbo de las creaciones del autor, a finales de los años ochenta y principios de los años noventa.

¹³ «Lejos del Puente Aéreo», *Observatorio fin de siglo-25 años de diseño gráfico español (1970-1995)*, Suplemento 13/14, Madrid, Experimenta, 1996, p. 41.

¹⁴ Establecida desde hace años, esta expresión se utilizará a la hora de definir o explicar la situación que se vivió en estos años ochenta en nuestro país. Años de una marcada efervescencia creativa, en un panorama cultural que propiciará el surgimiento de multitud de colectivos y particulares, tanto de diseñadores como de arquitectos, que conseguirán revolucionar con sus postulados y actuaciones el panorama del diseño en nuestro país, convirtiéndolo en un verdadero fenómeno cultural y económico que sorprenderá a toda Europa.



Fig. 1. José Luis Cano Rodríguez, *Carnaval*, 2007. Cartel Anunciador del Carnaval infantil 2007 de Zaragoza.

del diseño lograban ponerse de acuerdo sobre el alcance y la naturaleza de su trabajo.

Con este estallido posmoderno en el terreno del pensamiento, se reafirmará notablemente el individualismo y toda una nueva generación de creadores gráficos irrumpirán en el mundo del diseño. Frescura e ingenuidad definirán los gustos y las creaciones de los jóvenes Pati Núñez, Fernando Vicente, Guzmán, Miguel Gallardo, Calpurnio, Ana Juan, Francisco Meléndez o Jesús Moreno. Además de un gran número de diseñadores –en activo desde décadas anteriores– que en estos años se afianzarán, como Óscar Mariné y Emilio Gil en Madrid o Enric Satué y América Sánchez en Barcelona. Mientras, comenzarán a florecer interesantes proyectos creativos colectivos y notables figuras particulares¹⁵, entre los que destacarán el diseñador valenciano Javier Mariscal y el catalán Pere Torrent –Peret–, maestro, referente y amigo de otro trascendental diseñador, Isidro Ferrer.

Mariscal se definirá por un gusto por el color, la frescura y lo inesperado, y Peret evocará el estilo y la fuerza, entre otros, del cartelista polaco Gieslewicz o del diseñador inglés Neville Brody. Ambos se convertirán en claros codificadores del gusto del diseño gráfico de estos años sobre todo en Barcelona, con obras evocadoras y sugerentes, propias de las creaciones de grandes maestros de la vanguardia artística como Kandinsky, Malevitch o Klee. Ya a las puertas de la nueva década, comenzarán a despuntar en este ambiente diseñadores que se consolidarán como excepcionales creadores de difícil clasificación por la variedad de recursos, lenguajes, soluciones, y donde los gustos –más que nunca– serán propios e individuales, con creadores como Javier Mariscal, Javier de Juan, Peret, Raúl, Pep Carrió, Arnal Ballester, Federico del Barrio o un joven Isidro Ferrer.

En Aragón se hablará de estudios y diseñadores gráficos de un modo particular y definido, y aparecerá el Estudio del Prado (1984) con Carlos Prado y su gusto caracterizado por la fundamentación en torno a la forma, la tipografía y el color, de manera racional y analítica. Otro estudio será Vértigo Dediseño (1988), formado por Francisco Rallo y Miguel Sanza, cuyos trabajos gustarán de

¹⁵ Cabe citar en Valencia el colectivo La Nave (1984-1991) como ineludible referente para entender la evolución del diseño en Valencia, desde los años setenta hasta nuestros días, y el cual desembocará, años después, en el trabajo en solitario de un importante número de creadores. La Nave surgirá de la unión de los grupos Caps i mans (Eduardo Albors, José Juan Belda, Nacho Lavernia y Luis Lavernia) y Enebecé (Daniel Nebot, Paco Bascuñán y Lorenzo Company), con la incorporación de Marisa Gallén, Sandra Figuerola, Carlos Bento y Luis González. Y en Barcelona, entendiendo el diseño como muestra de una parte principal de su identidad, aparecerán importantes creadores como Peret, Mariscal, Alfonso Sostres, Claret Serrahima, Josep Maria Mir, Albert Isern, Pilar Villuendas y José Ramón Gómez, Pete Sans, Gemma Bernal, Ramón Benedito, Jaume Treserra, Josep Lluscá, Gabriel Teixidó, Ramón Isern y Óscar Tusquets. En Galicia, Xosé Díaz, Albero Permuy, Francisco Mantecón, Manolo Janeiro y Pepe Barro. Y en Murcia, Severo Almansa.

ese origen común que será la pintura y trasladarán una cierta plasticidad a sus creaciones a través de la sabia utilización de los colores y el correcto dominio de las composiciones.

Sergio y Sonia Abrain crearán el estudio Taissen (1989), donde nacerán interesantes creaciones de un visible gusto por las vanguardias históricas europeas y con claros débitos de los postulados del movimiento futurista, la escuela alemana Bauhaus o del constructivismo ruso. Siendo el último de los grandes focos creativos que surgirán a finales de estos años ochenta en Zaragoza el Estudio Camaleón (1989), integrado por Samuel Aznar, Isidro Ferrer, Manuel Estradera –Strader– y Luis Royo. Un grupo de creadores que unirán sus diferentes profesiones de origen, el cómic, la pintura, el diseño gráfico y la decoración, para afrontar sus encargos de manera eficaz, y que pronto destacará del resto mediante la aportación de novedosas soluciones, como el acierto en la utilización de los colores, las composiciones definidas mediante la línea, la sobriedad gráfica como conformadora de los espacios, la acusada geometrización o el equilibrio.

Los años noventa supondrán en el campo del diseño gráfico un punto y aparte de todo lo realizado hasta el momento y una total revolución de carácter global. Entre otras cosas producida por la irrupción de las nuevas tecnologías, las divagaciones especulativas, la realidad virtual o las propuestas utópicas. La tecnología jugará su papel más importante, esta vez en forma de ordenador, con el nacimiento en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh, que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitará, junto con los programas Pagemaker y QuarkXPress, el nacimiento del concepto de autoedición. Pronto, los diseñadores descubrirán las posibilidades de este sistema y su uso se extenderá rápidamente, del mismo modo que las páginas web posibilitarán la navegación vir-



Fig. 2. Strader y Samuel Aznar, *Sin título*, 1988-1989. Cliente, Diputación Provincial de Zaragoza.

tual por las informaciones disponibles en Internet y la W.W.W. será un joven campo para el diseñador, que le permitirá múltiples posibilidades.

En el mundo, David Carson se presentará como el diseñador más admirado y copiado –por la mayoría– en los años noventa, cuyas creaciones definirán el nuevo camino del gusto y la dirección de la estética en el diseño gráfico. Sus trabajos se articularán alrededor de un uso expresivo del tipo, más como un collage o una pintura, con unos diseños barrocos de difícil lectura, donde las páginas presentarán un fuerte y dinámico carácter, con superposición de tipos y fotografías, que combinados con efectos de velocidad, escandalosos encuadres, difuminados y transparencias, irán directos a la emoción y los sentimientos de los lectores¹⁶. Por otra parte, el diseñador Tibor Kalman abrirá las puertas de Diseño M&Co (1979), aunque será desde el año 1990 como fundador y editor de la revista *Colors* –patrocinada por Benetton– cuando comenzará a levantar ampollas con sus puñetazos fotográficos yuxtapuestos, sus tipografías y su arriesgada manera de entender y codificar el diseño.

Los noventa llegarán a España con el reto de las nuevas tecnologías, darán un vuelco total al *modus operandi* vigente y se caracterizarán por la adhesión de las generaciones jóvenes al movimiento posmoderno. El diseño español perderá gran parte de la frescura y energía que alcanzó a finales de los años ochenta, pero sin embargo se producirá una consolidación en el desarrollo de los productos, que mostrará la capacidad de investigación formal de la industria española.

Una de las primeras referencias escritas alusivas al diseño gráfico de estos años noventa en Aragón será el artículo de Manuel Pérez-Lizano titulado «Diseño gráfico actual aragonés»¹⁷. Aunque será la revista *Visual* la que presente a España por primera vez y minuciosamente la actualidad del diseño gráfico producido y llevado a cabo en Aragón, a través de sus diseñadores y estudios, de la mano de extensos artículos titulados «Especial estudios de diseño en Aragón I, II y III»¹⁸. Además de la aparición de un modo habitual y cotidiano de noticias y artículos sobre diseño, a comienzos de estos años noventa nacerá Foro de Diseño. Asociación Aragonesa de profesionales del Diseño Gráfico (1993), fun-

¹⁶ Destacan sus creaciones tipográficas en las revistas *Beach Culture* (1989-1991) y *Ray Gun* (1993-1995) de la que llegará a ser director. Además, de la dirección artística de las revistas *Transworld Skate Boarding* (1983-1987), *Musician* (1988) o *Surfer* (1991-1992). Y la publicación de los libros *Second Sight* y *The end of Print* en 1997 y 2000 respectivamente, y *Fotografiks* y *Trek*.

¹⁷ PÉREZ-LIZANO, Manuel, «Diseño gráfico actual aragonés», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de enero de 1991, p. 37. Importante documento donde aparecen ya citados algunos de los diseñadores más relevantes de los años noventa en nuestra comunidad.

¹⁸ Correspondientes a los números 67, 68 y 69 de la revista. Unas obras fundamentales, tanto por la fiabilidad de la información como por su carácter científico y teórico, para cualquier tipo de estudio sobre el diseño gráfico aragonés de los años noventa o sobre la figura individual de cualquier diseñador gráfico aragonés de estos años.

dación que se definirá como parte esencial del propio desarrollo de la profesión en Aragón, a través de numerosas actuaciones y actividades como jornadas sobre diseño gráfico, importantes exposiciones o diversas publicaciones.

En plenos años noventa, el campo del diseño gráfico en Aragón presentará una variedad de gustos y una calidad desconocida hasta la fecha, donde diseñadores nacidos en los años anteriores –sesenta y setenta– alcanzarán reconocimiento nacional y continuarán con su producción, y numerosos diseñadores –surgidos a finales de los ochenta– decidirán establecerse en solitario o crearán nuevos estudios. Con toda esta productividad y efervescencia, Aragón se hará un hueco en el panorama nacional gracias a diseñadores de la talla de Isidro Ferrer, que en estos años noventa comenzará notablemente a despuntar, con importantes encargos y cosechando –en fechas muy tempranas– sus primeros premios.

Alfonso Meléndez¹⁹ –uno de lo mejores tipógrafos aragoneses– apostará por unos trabajos que reflejarán su gran amor y gusto por la letra impresa, mientras el Gabinete Técnico Echevarría, integrado por Miguel Ángel y Francisco, logrará abrirse paso fuera de Aragón, y los creadores Francisco Rallo, Áurea Plou y Carlos Pueyo crearán Futuro Espacio de Diseño (1993), una empresa especializada en diseño y comunicación gráfica que pronto se convertirá en uno de los estudios más sólidos de Aragón, con unas creaciones de cuidada estructura, correcta composición, dominio cromático y buen uso tipográfico. E individualmente aparecerán un número importante de creadores formados anteriormente y en activo, que continuarán trabajando y asentándose profesionalmente como Óscar Ribote Andrés o Macu Vicente.

Surgirán también nuevos estudios de diseño en Aragón como EQUX. Estudio de diseño (1992), con Miguel Sanza Pilas al frente, o Virtual Diseño Gráfico, con Carlos Muñoz Piquer. Un jovencísimo Alberto Gamón comenzará a realizar carteles y se preparará para dar el salto al mundo de la ilustración infantil. Los diseñadores y amigos Justo Peña, Ana Malandía y Ana Bendicho formarán el estudio Activa (1994), y el estudio Trifolio (1996) fundado por José Manuel Pisaverdines, Wenceslao Sanahuja y Carlos Rodríguez. Mientras, en 1996 el diseñador e ilustrador Isidro Ferrer trasladará su residencia a la ciudad de Huesca y fundará su propio estudio, donde desde entonces desarrollará una imparable y meteórica carrera profesional en continuo auge y reconocimiento. En 1998 Ana Bendicho fundará Novo, un importante estudio especializado en el diseño de producto, aunque sin duda uno de los estudios más importantes y trascendentales será VERSUS (1992), con Javier Almalé y Nieves Añaños al frente, como un claro estandarte del buen diseño de trabajos concebidos desde un refinado gus-

¹⁹ MELÉNDEZ, Alfonso, «Aprender tipografía de los tipógrafos» en *Especial Tipografía. Experimenta*, 28, Madrid, Experimenta, 2000, pp. 110-114.



Fig. 3. Estudio VERSUS, catálogo para la exposición Después de la alambrada. El arte español en el exilio. 1939-1960, 2009.

to por la originalidad y la elegancia. Además de Batidora de Ideas. Diseño gráfico y publicidad (1999), con Teresa de la Cal y Miguel Ángel Pérez Arteaga, o Nodográfico (1998), con Marta Ester y Juan Zamora, en la capital altoaragonesa.

Toda esta efervescencia y calidad de los creadores gráficos llevada a cabo en el pasado siglo xx desembocará en el actual siglo xxi en una nueva era del diseño gráfico, que en el caso concreto de Aragón reflejará a una comunidad comprometida, generadora y demandante de buen diseño gráfico con una inmensa nómina de creadores. Entre los que destacarán Oscar Lamora, David Adiego y Jaime Lloro, Rubén Cárdenas, Javier Solchaga, Ana Bendicho, VERSUS, Novo, Nodográfico, Alberto Gamón, Luis Peralta, Nieves Alonso, Lorenzo Juan Belío, Marta Sánchez Marco, Susana Blasco, Óscar Garcés, José Luis Viñola, Ernesto Sarasa, Batidora de Ideas o Isidro Ferrer, como máximo exponente del diseño gráfico y la ilustración en Aragón.

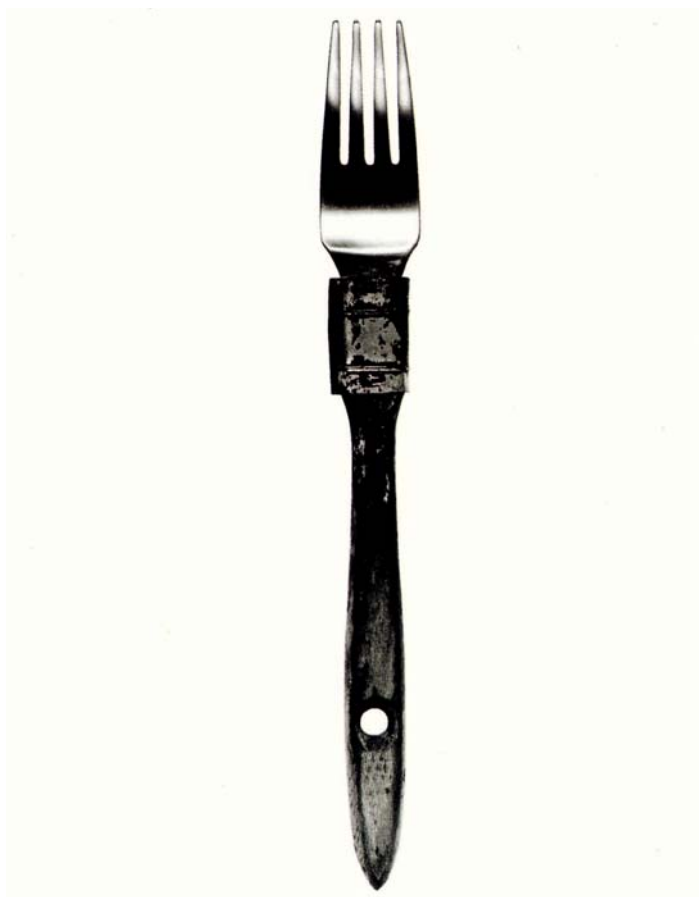


Fig. 4. Isidro Ferrer, *Sin título*, 1998. Imagen personal. Auto-encargo.

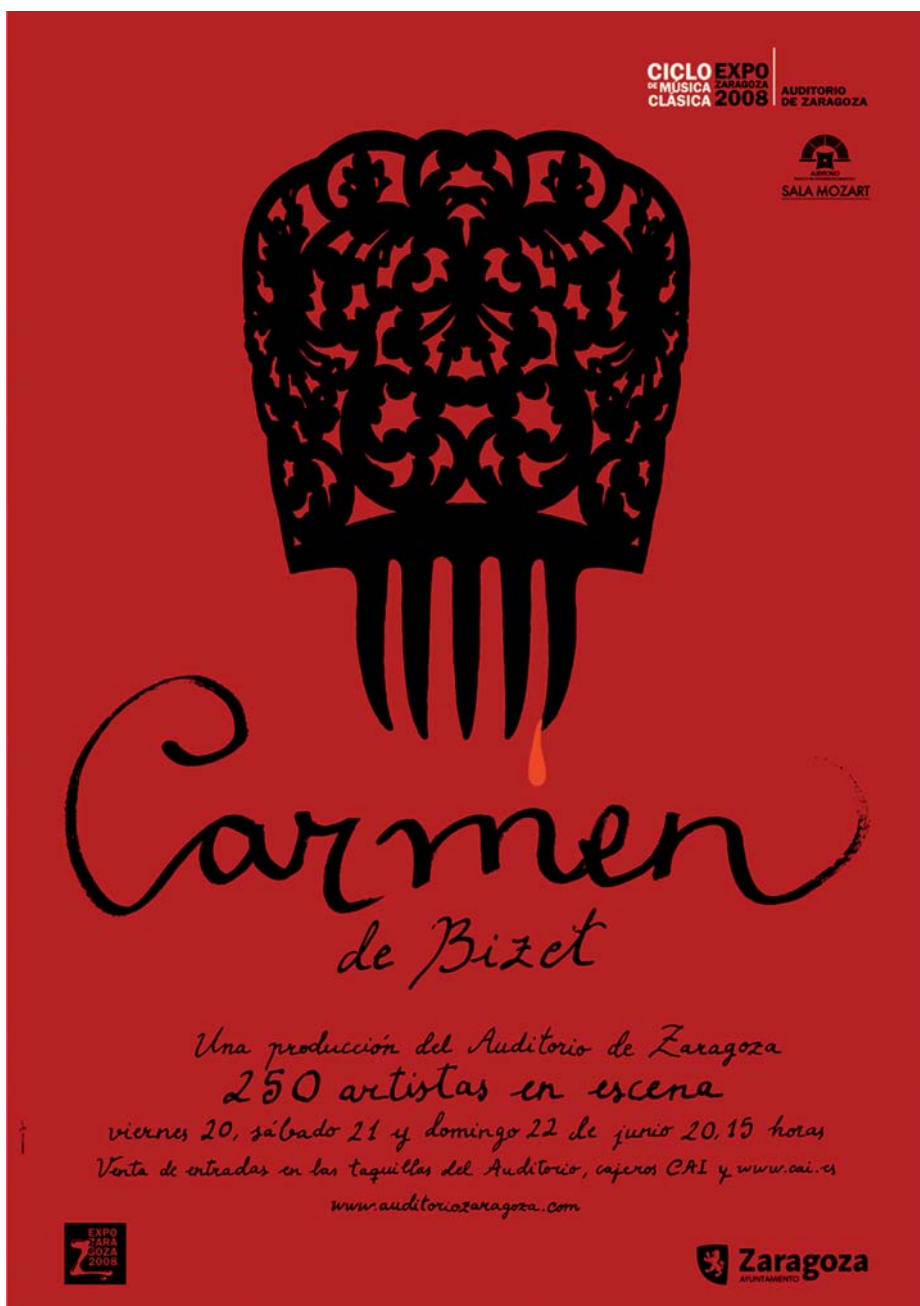


Fig. 5. Batidora de Ideas, *Carmen*, 2008. Cartel Anunciador del Ciclo de Música Clásica 2008 del Auditorio de Zaragoza.

Un actual siglo xxi que bien puede definirse como la suma de los gustos del pasado, del presente y del futuro, y una época creativa y cultural dominada por las teorías del «caos» y el «todo vale». Un *panorama de rica confusión* –Capella y Larrea, 1995– de un nuevo reino el del eclecticismo, el *revival* y la aparición de los «neos-neos», donde las posturas personales y los gestos individuales se suman a la carencia casi absoluta de escuelas, estilos y tendencias. En una era de absoluta interdisciplinariedad y mestizaje, donde el diseño gráfico español y aragonés posee nombre propio y donde se ha convertido en un lenguaje visual específico, verdadero cronista de la cultura popular del siglo xx y uno de los vectores más estimulantes y creativos de la cultura del siglo xxi. De la mano de unos profesionales que gustan del trabajo con el lenguaje, la poesía, el arte, la expresión, el signo, la metáfora, el color, el concepto o la tipografía.

En último lugar, cabe destacar el gusto que parece dirigir el diseño gráfico actual, su subjetivismo y distorsión de las realidades visuales, tendente a la evocación de los significados y que alcanza, dada la ilustrada disciplina de nuestro ojo, un elevado grado de comunicabilidad, puesto que arrastramos un bagaje conceptual, sensitivo, intelectual y artístico que define nuestra relación con la percepción, del mismo modo que el propio diseñador queda cohibido en su propia creación. Aunque, en ocasiones, la mirada no educada, que es finalmente la principal destinataria de todo artificio creado por el diseñador, reposa únicamente por incompreensión en la epidermis de la creación final.

El diseño gráfico actual navega pues por un enorme caudal de gustos, variables y combinatorias que multiplican los recursos de la expresión y de las personales intenciones creadoras, donde las imágenes responden a exigencias comunicacionales extremadamente precisas. Siendo más que nunca necesaria la elaboración de estudios cruzados y complementarios, donde analizar las diferentes producciones creativas contemporáneas que ayuden a comprender mejor la naturaleza, tanto de los diseños como de las obras de arte, así como el gusto que las preside o sus versátiles códigos estéticos. Sin desvincularlas de los marcos sociales en los que surgieron y del sentido o los sentidos que cobran las categorías del conocimiento creativo en la actual sociedad en la que nos ha correspondido vivir.

SANS TITRE 1950, COINCIDENCIAS ESTÉTICAS O LA BÚSQUEDA DE LO SUBLIME A MEDIADOS DEL SIGLO XX

VICTORIA E. TRASOBARES RUIZ

El análisis del momento de inflexión estética que se produce en las décadas centrales del siglo xx a partir de la recuperación del concepto de lo sublime en el arte expone las coincidencias estéticas que se producen en ámbitos de creación tradicionalmente diferenciados y separados por la crítica y el estudio del arte. El análisis de una obra inédita del pintor Nicolas de Staël actúa, en realidad, como mera excusa para ahondar en las líneas de trabajo comunes que en definitiva se dan en la producción artística de creadores tradicionalmente enfrentados pero muy cercanos en el pensamiento creativo.

I

El concepto de lo sublime se relaciona por primera vez con el ámbito de la creación en el período ilustrado, a partir de una traducción, realizada a finales del siglo xvii, de un pequeño tratado datado en el siglo i d. C. y atribuido a un pensador clásico conocido como Pseudo-Longino que, partiendo del estudio de «Cecilio sobre lo sublime», inicia el discurso sobre el concepto en época post-alejandrina.

En 1757, Edmund Burke escribe la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, y rescata lo que había sido una insinuación en el tratado clásico, la idea de la Unicidad de las cosas, e introduce en el gusto ilustrado la brecha teórica que planteará dudas sobre la estética razonada y la dirección de la imagen artística a partir de ese momento¹.

¹ «Ya en el siglo XVIII la belleza se había puesto a la defensiva cuando el concepto de lo sublime entró por primera vez en la conciencia ilustrada [...]. En la Ilustración la belleza se había vinculado indisolublemente al gusto y un gusto cultivado era la marca definitoria del refinamiento estético. La marca de lo sublime, en cambio, es el *extasis* o *enthusiasmos*. La lectura de Longino hizo que el público culto del siglo XVIII se preguntara por qué su arte nunca les elevaba por encima de sí mismos y de ahí que la idea de lo sublime entrara en colisión con la esfera del gusto». En DANTO, A. C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 207-208.

Cuando en 1790, casi medio siglo después de la aparición del tratado, Kant escribe que «lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos»², planteará ya claramente la característica más importante que define al concepto, la insinuación de que lo sublime es el Uno que siglo y medio más tarde marcará profundamente el desarrollo de la creación artística contemporánea.

La definición de Schelling de la obra de arte como «la resolución de una contradicción infinita en un objeto finito»³ es una de las consecuencias más importantes de la redacción de las teorías de Burke, quien afirma que correr el riesgo de apostar «la individualidad de uno en el intento de incorporar en ella lo sublime e incorporar la infinitud en una entidad finita es por definición destruir ésta, aniquilarla o universalizarla» y determina el pensamiento de artistas pictóricos en la década de los años cuarenta del siglo xx, como Barnett Newmann, al declarar que «el impulso del arte moderno es el deseo de destruir la belleza»⁴, entendiendo el concepto de belleza desde su definición clásica, será necesario superar lo finito para llegar a lo sublime entendido como infinito.

No sabemos si Burke, Schelling o Kant pudieron imaginar, desde la imagen de lo sublime que se plasmará visualmente por los artistas románticos, el profundo cambio que se iniciaba en la manera de entender visualmente la imagen de la naturaleza, la extraordinaria ruptura que se planteaba con la introducción del concepto de lo sublime sustituyendo a lo bello, convirtiéndolo en fin último de la práctica artística romántica, y las diferentes consideraciones que se iban a desarrollar en el concepto de gusto estético a partir del siglo xix.

Las diferentes reflexiones filosóficas que surgen en torno al entendimiento de la belleza desde la Antigüedad Clásica plantean divergencias y nuevos planteamientos, creando una serie de conceptos encadenados –belleza, gusto, moda, emoción estética, emoción técnica y sublimidad– que sientan las bases fundamentales de la contemporaneidad artística y que, tras las sucesivas rupturas que protagonizan las vanguardias en las primeras décadas del siglo xx, inevitablemente llevarán a la destrucción del concepto de belleza clásico, augurada desde mediados del siglo xix. Será la abstracción, en toda su dimensión y, en concreto, el trabajo realizado por aquellos artistas incluidos en la denominación de expresionismo abstracto⁵, aunque no el único, la vanguardia

² KANT, I., *Crítica del juicio*, I, Libro segundo, capítulo XXIII, 1790.

³ SCHELLING, F., *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

⁴ O'NEIL, J., «Barnett Newmann», en *Selected Writings and interviews*, Nueva York, Knopf, 1990, p. 172.

⁵ Llama la atención que tanto Mark Rothko como Nicolas de Staël, protagonistas de nuestra reflexión, rechazaron en un momento concreto de su carrera la denominación de abstracto y expresaron su descontento al ser comparados en los objetivos que perseguían a través de su trabajo creativo.

más cercana al abismo del «verdadero» concepto de realidad, sobre todo desde la década de los años cuarenta. Entendiendo el trabajo pictórico como herramienta de creación, no representación, de una realidad pictórica a partir de los medios plásticos; y asumiendo que la única manera de llegar a su objetivo será, en primer lugar, que el artista forme, él mismo, parte de esa realidad, y, en segundo lugar, hacer formar parte de esa realidad pictórica al espectador, vinculándolo con el objeto artístico de tal modo que se sienta parte de él.

Este avance tan significativo aspiraba a alcanzar un doble objetivo, primero superar el arte de vanguardia al cual respetan «como se respeta a los mayores»⁶, y después lograr un nivel superior de conocimiento que accediera a la esencia del ser humano como parte de la naturaleza, introduciendo paulatinamente nuevos parámetros estéticos que en definitiva actuarán como lenguaje visual de la filosofía sobre lo sublime.

Para esta educación del gusto contemporáneo serán necesarios dos estadios o fases de trabajo: un primer momento que exigirá la concreción de una serie de herramientas plásticas materiales y teóricas en el proceso de trabajo del artista, o, mejor, en el «proceder»⁷ para «poder adherirse a la realidad de las cosas y a su sustancia»⁸; y un segundo momento que necesitará al espectador como parte de la realidad pictórica, que se implique y se emocione ante el contenido que se encierra en la forma visual.

En el tema que nos ocupa este ejercicio de comparación es necesario para determinar los objetivos de nuestro trabajo.

⁶ Artistas procedentes tanto de la «Escuela de París» como de la «Escuela de Nueva York» mostrarán, aunque en diferentes términos, su respeto a los iniciadores del arte contemporáneo. Encontramos uno de los mejores ejemplos en una carta de Mark Rothko que declara su lucha «contra el arte surrealista y abstracto como se lucha con un padre y una madre, reconociendo la inevitabilidad y el valor de mis raíces, pero insistiendo en mis desacuerdos; soy a la vez ambos, pero también alguien totalmente independiente y distinto». ROTHKO, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 82.

⁷ Con motivo de la inauguración de la exposición en el mes de junio de 1950 en la Galería Jacques Doubourg, el crítico de arte Gindarteael escribe una crítica de la exposición para la revista *Art d'Aujourd'hui*, que podemos leer íntegramente en el catálogo razonado editado en 1997. Nicolas de Staël envió una carta personal en la que punto por punto aclaraba sus objetivos artísticos planteados de manera errónea en la crítica. No existe el «proceso, si tú quieres método o modo, [...] *proceso basado en los impulsos del instinto* [...] *inflexiones intuitivas* [...] no, no y no. Eso es la psico-fisiología sobre el fondo en movimiento, es exactamente como si tú colocas un tejado sobre el suelo y construyen toda la casa sobre ese tejado imposible [...]». DE STAËL, N., «Les lettres», en DE STAËL, F., *Nicolas de Staël. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997, p. 894.

⁸ Este texto, transcripción de un programa de radio titulado *Art in New York*, tenía como punto de partida poner de manifiesto su opinión de una manera más concreta y explicar personalmente su proceder como creadores insistiendo en «la equivalencia en términos de existencia entre el mundo engendrado en la mente del artista y el mundo engendrado por Dios fuera de sí». ROTHKO, M. y GOTTLIEB, A., «El retrato y el artista moderno», en ROTHKO, M., *op. cit.*, p. 71.

II

Cuando la búsqueda de la sublimidad a través de la práctica artística entra en escena como característica más importante de la génesis o elemento diferenciador de la vanguardia estadounidense, nos encontramos ante un nuevo choque de conceptos enfrentados; si en el siglo XVIII el gusto ilustrado se había visto en la dicotomía de aceptar las diferencias entre lo bello (gusto ilustrado) y lo sublime (gusto romántico)⁹, en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial eclosiona una situación de contrarios que posiciona a los artistas en dos grupos diferenciados según el contexto geográfico y político en el que se desarrolle su trabajo de creación. Una situación que se verá alentada desmesuradamente por la acción de la crítica artística norteamericana, abanderada por el escritor y periodista Clement Greenberg que en 1948 decide declarar que el arte norteamericano ha superado al arte europeo¹⁰. Supremacía que poco a poco se verá alimentada por el posicionamiento intelectual de algunos de los protagonistas de esta renovación artística como Barnett Newmann o Robert Motherwell entre los más activos¹¹.

Lo más sorprendente es que si obviamos las múltiples declaraciones estadounidenses en tono de manual de autosuperación, de claro tinte político entendiéndolas contextualizadas como una realidad artístico-visual en los prolegómenos de la Guerra Fría, y analizamos objetivamente la estética de la imagen visual que proyecta este nuevo arte, encontramos dos hechos contundentes:

⁹ «En la Ilustración la belleza se había vinculado indisolublemente al gusto y un gusto cultivado era la marca definitoria del refinamiento estético. La marca de lo sublime, en cambio, es el *extasis* o *enthusiasmos*. La lectura de Longino hizo que el público culto del siglo XVIII se preguntara por qué su arte nuenca les elevaba por encima de sí mismos y de ahí que la idea de lo sublime entrara en colisión con la esfera del gusto». VV.AA., *Regarding beauty: A view of the Late Twentieth Century*, Washington DC, Hirshtrow Museum and Sulpture Garden, 1999, p. 191.

¹⁰ «Uno tiene la impresión –pero solo la impresión– de que el futuro inmediato del arte occidental, si ha de tener algún futuro inmediato, depende de lo que se haga en este país. A pesar de lo oscura que sigue siendo la situación, el arte norteamericano en sus aspectos más avanzados –es decir el arte abstracto norteamericano– ha mostrado aquí y allá en los últimos años una capacidad para encontrar un contenido fresco que no parece tener igual ni en Francia ni en Gran Bretaña». GREENBERG, C., «The Situation at the moment», *Partisan Review*, Nueva York, 5 de enero de 1948, p. 82.

¹¹ «Newmann no pudo resistirse a poner lo sublime en contraste polar con lo bello: «La invención de la belleza por parte de los griegos, esto es, el que postularan la belleza como ideal, ha sido la pesadilla de las filosofías del arte y la estética en Europa. El natural deseo del hombre de expresar en las artes su relación con lo Absoluto se confundió y se identificó con el absolutismo de las creaciones perfectas –con el fetiche de la calidad–, por lo que el artista europeo se ha visto implicado sin cesar en la lucha moral entre la noción de belleza y el deseo de sublimidad». Esta polaridad de conceptos se enmarca en la polaridad entre Estados Unidos y Europa, Nueva York y París, señalada de nuevo por Robert Motherwell, inventor del término «Escuela de Nueva York» y que en una entrevista de 1968 manifestó que «una de las grandes aportaciones americanas al arte moderno son los grandes formatos [...]. El tono surrealista y las cualidades literarias quedaron atrás, y se fue transformando en algo plástico, misterioso y sublime. Ningún parisino es un pintor sublime, ni tampoco monumental». DANTO, A. C., *op. cit.*, p. 205.



Fig. 1. Nicolas de Staël. *Sans titre*, 1950, 85,4 x 57 cm, óleo sobre lienzo, Zaragoza, colección privada.

en primer lugar, que el «nuevo arte americano» se puede leer como una traducción en términos pictóricos de la definición de lo sublime que se había planteado en Europa a mediados del siglo XVIII¹²; y, en segundo lugar, que la creación de un nuevo lenguaje formal era la conclusión lógica a la que llevaba el desarrollo de los hechos artísticos en el contexto de un período marcado por la tristeza, y como tal encontramos ejemplos en Clyfford Still, que comienza su trayectoria lejos del grupo de la costa oeste llegando a conclusiones plásticas similares¹³, o el español José Guerrero, que desarrolla plenamente su trabajo a partir de su llegada a Estados Unidos y que supo consensuar perfectamente, en su avance individual, la fuerza liberadora que supuso lo «americano» sin romper nunca los vínculos con sus orígenes europeos¹⁴. Revelador en su devenir artístico es un comentario realizado por Nicolas de Staël en 1949 a una anotación del poeta Pierre Lecuire sobre su pintura, que vincula definitivamente al artista con esa interpretación contemporánea del concepto de lo sublime, diciendo que

hay un fondo de muerte en esta pintura [...] para cada gran pintor, quiere decir ir hasta el borde de sí mismo. Es un hecho, el sabor de la tierra, la muerte. Toda vida es cruel porque no se es nunca lo suficientemente sensible, no se está lo suficientemente prevenido de sí mismo, de los otros¹⁵.

¹² A partir de las disertaciones de Burke y Kant sobre lo bello y lo sublime se definen poco a poco las características visuales y estéticas que van a definir la representación del concepto: La *inmensidad* o la *vastedad* puede ser entendida tanto desde el punto de vista del tamaño físico (dimensiones de la superficie pictórica) como desde el punto de vista intelectual en los aspectos de cognoscibilidad y perceptibilidad. La teoría de McEvilley es muy clarificatoria al decir que «si algo es propio del tamaño de uno, todos los perfiles se pueden percibir a la vez, mientras que si algo estuviese ampliamente fuera de la escala humana, sería imposible percibir todo de una vez. Uno solo podría ver aquella parte de él que estuviera cerca de uno, pero siempre con el inquietante o aterrador conocimiento de que puede haber de él mucho más que no puede ver, la naturaleza y las intenciones de lo cual son desconocidas»; la *oscuridad* introduce el elemento de incognoscibilidad y se relaciona con la soledad o el silencio; la utilización de la perpendicular, los efectos de una superficie rugosa o quebrada, o la utilización del fondo como tema de la obra pictórica, tienen una lectura claramente relacionada con la representación de lo sublime. Y, por último, la utilización de lo «primitivo» como interpretación de la esencia o concepto pictórico, que demuestran que, a pesar de todo, no existen tantas diferencias entre lo americano y lo europeo, las preocupaciones artísticas son similares en contextos de trabajo diferentes y público distinto con una educación visual marcada por su propia procedencia.

¹³ En la «Introducción» a *First Exhibition Paintings: Clyfford Still*, catálogo de la exposición celebrada en Nueva York en 1946, en la galería Art of this Century, Rothko decía que «es significativo que Still, trabajando en el oeste y en soledad, haya llegado a unas conclusiones pictóricas tan semejantes a las de esta pequeña banda de Creadores de Mitos que surgiera aquí durante la guerra».

¹⁴ Es curioso que a pesar de la polaridad existente y el deseo de diferenciación entre Nueva York y París, una vez que José Guerrero se denominó a sí mismo un «action painter» fue enseguida reclamado para una exposición en París en 1956, *Dix peintres de L'École de Paris*, que tuvo lugar en la Galerie de France.

¹⁵ DE STAËL, F., *op. cit.*, p. 812.



Fig. 2. Nicolas de Staël, *Sans titre*, 1952, 86 x 58 cm, óleo sobre lienzo, Zaragoza, colección privada.

III

La evolución del trabajo del pintor Nicolas de Staël en Europa, y en concreto el análisis de su producción plástica, realizada desde el final de 1949, evidencia que el concepto de «lo sublime» actúa como definidor del gusto artístico en las décadas centrales del siglo xx, tanto en Estados Unidos como en Europa, alcanzando cotas de concreción formal diferentes como es de esperar en una creación artística individual.

El desacuerdo categórico de Mark Rothko para participar en una exposición colectiva en la *Sidney Janis Gallery* de Nueva York, donde la galerista pretendía mostrar sus pinturas junto a las de Staël, se puede entender en un deseo de reivindicar el individualismo pictórico del trabajo del pintor, aunque dicha reacción evidencia un cierto desconocimiento o «ceguera» al captar la evidente sublimidad en el arte europeo.

En cualquier caso, lo que nos llama poderosamente la atención es su cercanía intelectual al tratar determinados temas y conceptos, expuestos en las notas, apuntes y cartas escritas en sus respectivos entornos personales y profesionales. Existe en ambos artistas un objetivo común basado en la búsqueda de un principio universal, un signo último, un arte absoluto manifestado con una actitud muy diferente en cada caso: mientras el pintor americano es más proclive a manifestaciones de mayor calado social, siempre marcadas por su carácter mediático, en Staël el conjunto de escritos conservados desde 1937 tienen un carácter más intimista y son, desde el principio, un propósito de clarificación personal y la evidencia de su trabajo intelectual previo; existe una admiración ante la forma, el color y la grandiosidad del paisaje y la mayoría de sus escritos se corresponden con anotaciones realizadas compulsivamente de manera sucesiva a partir de la lectura plástica de cualquier objeto de su realidad inmediata que muestra esa cualidad necesaria para captar lo sublime¹⁶; pero es especialmente a partir de su colaboración con el poeta Pierre Lecuire, entre 1946 y 1947, cuando se produce una lectura personal de su trabajo y un hecho que lo va a diferenciar de sus coetáneos, la redacción de unas notas a modo de reflexión que constituyen el corpus a partir del cual Roger van Gindertael¹⁷ elabora el artículo que aparecerá en la revista *Art d'Aujourd'hui* en marzo de 1950, y cuyas conclusiones supondrán lo que nosotros hemos denominado como el inicio del camino hacia el abismo. Su trabajo experimenta un profundo cambio que no solamente introduce elementos formales nuevos, como los bloques de los que hablaba Rothko, o gamas cromáticas muy concretas, sino que su

¹⁶ Una cualidad necesaria para captar lo sublime de la que hablaba Valeriano Bozal en su conferencia inaugural del Simposio; una predisposición innata del artista hacia la contemplación estética.

¹⁷ DE STAËL, N., *op. cit.*

trabajo, su hacer pictórico entendido como una realidad en sí misma pretende alcanzar la sublimidad.

Sans titre 1950, tan solo es la excusa; ha sido estudiada y analizada desde varias ópticas pero basadas todas en una metodología de investigación sobre la obra de arte original que trabaja el análisis de las estructuras plásticas y visuales, la iconología y la significación de la imagen¹⁸. Esta teoría nos permite plantear conceptos de significación plástica y semántica propios del autor de la obra. Partimos de una evidencia obvia: el hombre ante un objeto de arte adquiere una postura estética y a partir de ella toda la imagen creada de modo artístico tiene unos contenidos, no exclusivamente intelectuales, sino que incluso las formas actúan como portadoras de contenidos y, en ocasiones, son el contenido.

Los elementos icónicos son portadores de un tipo de significación que va más allá de lo meramente visual; por tanto, todas las imágenes creadas admitirán, además del impacto emocional que puedan producir, un análisis que evidencie la intencionalidad sensorial del creador, así como los elementos, en ese caso plásticos, que ha utilizado para conseguirla como la forma, la composición, el color, la textura, el movimiento, la expresión o el ritmo.

En el análisis específico que nos ocupa es evidente, desde una primera operación de lectura, una visión plástica de la composición que define la imagen y la contextualiza estilísticamente en el conjunto de obras del artista; aunque, desde nuestro punto de vista, es la descripción estética, el análisis entendido desde el concepto de lo sublime como tendencia del gusto en el arte de los años cincuenta el que resulta fundamental a la hora de estudiar obras inéditas del artista¹⁹ como esta de la que no se conserva ningún tipo de documentación gráfica ni de procedencia²⁰.

La obra, denominada *Sans Titre*, se encuadra en el conjunto de obras de dimensiones medianas (85,4 x 57 cm) cuya dirección visual y de lectura plástica

¹⁸ TRASOBARES, V., «Aguayo o la esencia de la pintura», en *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 2009, pp. 653-666.

¹⁹ Tenemos localizadas tres obras de Nicolas de Stäel que no han sido referenciadas en ninguna de las publicaciones realizadas sobre la obra del artista; no aparecen en los archivos de la familia y, por tanto, no fueron incluidas en los catálogos razonados realizados en el año 1968 y 1997. Nicolas de Stäel no trabajó en exclusiva para ninguna galería, y, aunque existieron lazos muy fuertes con el galerista Jacques Dubourg, es cierto que trabajó muy habitualmente con diferentes marchantes de arte y compradores directos. Por este motivo las obras han sido objeto de una exhaustiva investigación y ante los problemas de inclusión en los catálogos oficiales se ha procedido a pruebas científicas que han terminado de certificar su evidente autenticidad (estudio de verificación de firma realizado por Ana Tapia Acebes, perito calígrafo, e informe técnico de materiales realizado por Teresa Grasa).

²⁰ Existen referencias escritas y públicas del pintor de que el modo de venta de sus obras eran varios: la Galería Jacques Doubourg para Europa, Theodore Schemp para los Estados Unidos y venta directa desde el taller del artista; no existen documentos de compra-venta sino tan solo acuerdos de compra por parte de instituciones para incluir obras del artista en las colecciones oficiales.

fue establecida por el artista al ubicar la firma y la fecha en el ángulo inferior derecho de la tela.

La tela de fibra natural de lino compone un lienzo con preparación mínima, tan solo algún tipo de encolado para evitar las pérdidas cromáticas, pero que en algunas de las zonas incluso ha traspasado capas iniciales de evidencias cromáticas en los pasos iniciales de la obra; por tanto, a primera vista podemos afirmar que se trata de un tejido adquirido sin preparar e imprimado por el artista.

El material utilizado es óleo en una gama cromática de grises, azules, blanco y toques de ocre-tierra; la carga de material es de tipo medio y en un análisis visual y táctil no revela la utilización de materiales texturales añadidos a la materia pictórica; lleva un barniz de acabado semi-mate o satinado seguramente de aplicación actual. La tela presenta ciertas pérdidas de materia pictórica de manera puntual, sobre todo desprendimientos de pequeñas zonas craqueladas, producto seguramente del apilamiento de la obra junto a otras; las zonas de pérdida no han sido rellenadas ni rectificadas y el tejido está intacto, no ha sufrido roturas y presenta restos de tintura en la trama del tejido.

La composición divide la superficie pictórica en bloques coloreados; no existe una trama lineal definida sobre la cual se inserte la estructura, sino que son los contornos de los bloques los que estructuran la composición formalmente.

La parcela cromática, de tamaño mediano-grande, sigue un esquema cuadrangular y triangular sin introducir en ningún momento formas curvas. La composición se define a partir de un gran bloque vertical en gamas de grises en la parte izquierda de la tela seccionada por un trazo negro en la parte media de la parcela a modo de perfil que parece identificar un «objeto» sobre el fondo; mientras que los dos tercios restantes articulan una serie de formas rectangulares y triangulares de lectura horizontal diferenciadas por las características formales de cada bloque y ciertos trazos irregulares que no llegan a crear una red estructural, sino que actúan en la tela introduciendo de manera meditada ciertos elementos gestuales.

La obra se integra de manera impecable en el desarrollo del conjunto pictórico de la obra de Nicolas de Staël del año cincuenta. La pintura del artista evidencia una evolución formal muy clara a lo largo del año 1949²¹, los planos coloreados organizados a partir de trazados que crean tramas y estructuras de perfiles más afilados pasan de manera decisiva al bloque dando lugar a una composición plástica caracterizada por una amalgama de materia agrupada en formas cuadrangulares que sintetizan formas de la realidad. Las pruebas del año cuarenta y nueve se convierten en composiciones trabajadas y de intenciones compositivas muy claras en las que la realidad se traduce en materia pictórica, creando formas geométricas irregulares que componen un paisaje pictórico.

²¹ DE STAËL, N., *op. cit.*

La variedad cromática es otro de los datos fundamentales; las gamas de estos años se caracterizan por trabajar las diferentes variedades de grises empastados a partir de diferentes bases que dan lugar a gamas cálidas, frías e intermedias; esta obra se integra dentro del trabajo cromático de las gamas frías de grises, llamando la atención principalmente el trabajo sobre el azul, las diferentes veladuras de blanco de zinc matizan la potencia original del azul, permitiéndose un ensayo de los espectaculares resultados obtenidos en los años siguientes desde el punto de vista cromático.

El trazo oscuro que se integra en la composición es un dato interesante, el gesto aporta movimiento pero también un claro acercamiento a la imagen real; asienta intelectualmente la forma abstracta, le aporta contenido, le aporta significación, lo liga con la realidad y permite a la obra pictórica actuar independientemente y convertirse en elemento autónomo.

La composición, la gama cromática y la definición de formas en un trabajo inútil de identificación nos acercan a un paisaje marítimo; en definitiva, el «no-tema» nos interesa tan solo por ese acercamiento a la naturaleza, a la relación de lo urbano con la naturaleza, la conjunción de los elementos tierra-aire-agua de una forma «civilizada» en una realidad propia; lo cercano (las cosas) y su relación con lo lejano, el fondo, lo sublime²².

El formato es el único elemento que no encaja; se trata de una obra de tamaño mediano, que podría considerarse una prueba o un ensayo; a pesar de ello podemos considerarla una de las obras previas a los grandes formatos de los años siguientes, e incluso ver muchas similitudes estéticas con obras capitales dentro de la producción artística como el *Parc de Sceaux* fechada dos años más tarde que *Sans Titre*. Pero si por algo nos merece su atención es porque supone ese punto de inflexión que se produce en la creación artística que denota un cambio de actitud, en un primer momento exultante de alegría por conseguir lo que tanto tiempo llevaba intentando, el reconocimiento, el ser «pintura», la implicación del espectador y la emoción; y por fin, la vastedad, el silencio a pesar del color, la reivindicación del fondo y los objetos, la creación de una realidad pictórica que adquiere existencia por sí misma, la muerte del yo²³, la muerte, lo infinito en lo finito, la desnudez de la imagen, la esencia, trascender a la angustia, estar preparado²⁴, la muerte.

²² «Aquí está, dice el pintor, aquello de lo que se compone mi mundo: una cantidad de cielo, una cantidad de tierra y una cantidad de movimiento. Y lo dispone sobre la tabla para que lo observe a esa misma distancia, para que mi entendimiento vea, sin mediación alguna, los deseos, los miedos y las aspiraciones de un espíritu en movimiento», en DE STAËL, N., *op. cit.*

²³ En ROTHKO, M., *op. cit.*, el artista concluye: «el gesto *versus* la muerte. Formalización-muerte. En la calle: Quiero dejar al yo al margen de esto. Yo quiero meterle dentro».

²⁴ Cuando, en 1948, Robert Motherwell presentó la primera de las *Elegías a la República Española* dijo: «Uno de los aspectos más chocantes de la apariencia del arte abstracto es su desnudez, un arte

Salida, no una salida, todo lo más un retroceso (distancia) falso. Puede que la salida sea una cierta inquietud del espíritu, por supuesto con una necesidad inmediata de saciarlo.

La consciencia de lo posible, la inconsciencia de lo imposible y el ritmo libre.

Respirar, respirar, jamás pensar en lo definitivo sin lo efímero.

Sin nada gráfico no hay visión directa.

El color sin color al acecho.

Una vertical sobre el cráneo.

Y entonces, ahora el azul, ahora el rojo, el verde con mil matices diferentes y todo se extiende a lo ancho, mudo bien mudo.

Un ojo, un espolón.

No pinto nunca lo que creo ver, pinto las mil vibraciones que recibe el ojo, al recibir cambiante, diferente.

Un gesto, un peso.

Todo es combustión lenta.

Paleta, es el timbre, el sonido, la voz.

El salto de la forma plana, imposible de percibir, va demasiado rápido, puede ser por eso precisamente que va tan lento.

La tontería, una de las fuentes más profundas de la discreción.

La amplitud está en el mundo, tan solo hace falta respirar de manera diferente para percibir lo que se pueda.

Ir hasta el borde de sí mismo... todo pasado, acrobacias y compartir. La muerte.

No evaluar nunca el espacio demasiado rápidamente. Hay pequeñas piñas esparcidas y pulverizadas de las que su aroma nos da una tal impresión de inmensidad que se pasea por Fontainebleau aromatizando el bosque como en una buhardilla diminuta.

La atmósfera no se volatiliza.

Una capacidad de violencia está allí.

No depende del talento, no depende de la maestría, no depende de la voluntad de hacer cualquier cosa. Uno se pierde para siempre a partir del instante en que cualquier cosa pasa, está allí.

dejado en cueros [...]. «La pintura se hace Sublime cuando el artista trasciende su angustia personal, cuando proyecta en medio de un mundo chillón una expresión del vivir y del fin de éste que es muda y ordenada [...]. En el sentido metafísico, no puede ser una cuestión de intención; uno experimenta lo Sublime o no, según el destino y el carácter de uno». El misticismo del arte abstracto radica en su efectividad como camino a la unión; «[...] el arte de uno es su esfuerzo para casarse con el universo, para unificarse uno mediante la unión», en DANTO, A. C., *op. cit.*

No se puede pensar siempre en algún objeto, o en varios objetos al mismo tiempo ya que la posibilidad de encajar todo desaparece. En Rembrandt un turbante se convierte en brioche, Delacroix se ve como un merengue, Corot como una galleta, y esto que no es ni un turbante, ni un brioche, ni nada que parezca vivo será siempre la pintura en si misma.

Lo que da la dimensión, es el peso de las formas, su situación y su contraste.

Yo no creo en los títulos.

Realista, cada uno a la medida de sus propias miras.

Cuanto más tenaz es el objeto, más necesario es hacerlo íntimo.

Fondo libre.

Pantalla.

Es necesario pensar en lo impersonal, en lo común.

Es necesario que sea dado, dado absolutamente.

A propósito de todo una excusa.

Es necesario a veces que los deseos se den.

La unidad y su relación.

Staël 1949²⁵.

²⁵ DE STAËL, N., *op. cit.*, p. 890.

LOS NUEVOS PREHISTÓRICOS

CHUS TUDELLA

En memoria de Carlos Edmundo de Ory

Con indudable acierto, el poeta Carlos Edmundo de Ory llamó *nuevos prehistóricos* a los jóvenes que, «tejedores de rico lenguaje abstracto, se dirigen hacia el porvenir infinito y abierto desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo magnífico del pasado remoto»; así lo escribió en el prólogo del cuaderno número siete de la colección «Artistas Nuevos», publicado por la editorial Palma de Madrid en el mes de enero de 1949 bajo la dirección de Mathias Goeritz. Pocas dudas cabían sobre el título del volumen: *Los nuevos prehistóricos* era en su formulación el manifiesto y la declaración de principios de una generación de creadores que, abrigados de la «ilusión del comienzo», miran al presente y hacia el porvenir, nunca al pasado donde solo está lo viejo y lo vivido, la letra muerta, tan ajeno al espíritu libre de Carlos Edmundo de Ory, al decir de Chicharro Hijo, uno de los compañeros de viaje que mejor lo conoció.

No pasó inadvertido, imposible pensarlo siquiera, aquel cuaderno a Antonio Saura Atarés que lo reseñó en el semanario *La Hora* de Madrid¹:

Los nuevos prehistóricos son todos aquellos artistas de alma joven que prefieren la simplicidad de expresión, el juego sencillo de formas y líneas imaginadas, emocionalmente combinadas, para expresarnos con toda potencia utilizando un lenguaje abstracto.

No dudó Saura en proclamarse «nuevo prehistórico», pese a que su obra no figuró entre los «dibujos de artistas nuevos», subtítulo de la publicación: Picasso, Fermín Aguayo, Pablo Palazuelo, Eloy Laguardia, Sigurd Nyberg, Santiago Lagunas, José Llorens Artigas, Francisco Nieva, Benjamín Palencia, Francisco San José, Ángel Ferrant, Julio Ramis, Alejandro Rangel Hidalgo y el propio Mathias Goeritz. Resultó ser que «nuevos prehistóricos» y «artistas nuevos» eran la misma cosa; al menos bajo la perspectiva de Goeritz, responsable de la selección que, por cierto, no se correspondió con exposición

¹ SAURA ATARÉS, A., «Las últimas publicaciones sobre arte moderno», *La Hora*, Madrid, 4 de diciembre de 1949.

alguna, como se ha escrito en distintas ocasiones. Fue en marzo de 1949 cuando la Galería Palma presentó la colectiva *Arte contemporáneo europeo. Exposición de pinturas, dibujos, litografías y facsímiles*², en la que figuraron algunas obras incluidas en el volumen de *Los nuevos prehistóricos*, si bien el número de artistas representados excede con mucho a los que ocuparon la atención del librito. Y si entonces, en opinión de Saura, «los artistas elegidos, a pesar de diferir grandemente unos de otros en tendencia y resultados, pueden muy bien unirse bajo el lema que titula el cuaderno», en la exposición sorprendió no solo la mezcla de artistas reconocidos con otros casi inéditos, sino la extraordinaria capacidad de todos los convocados para «embarullar el arte y convencer a un nutrido coro de papanatas y a un grupito de escritores pedantes y muy intelectuales»³, entre los que seguro se encontraba Carlos Edmundo de Ory, principal valedor de los proyectos y de la pintura de Mathias Goeritz desde que ambos se descubrieran aunque, mucho me temo, nunca supieron muy bien el uno del otro.

El 20 de enero de 1948 Carlos Edmundo de Ory conoció en Madrid a Mathias Goeritz y a su esposa Marianne Gast, residentes en España desde 1945. El 3 de marzo les visitó en su domicilio. Son las primeras anotaciones que Ory escribe en su diario⁴. Les seguirán otras; no tantas como podría esperarse de la estrecha relación que ambos mantuvieron. A partir de entonces, Goeritz se convirtió en asiduo de las reuniones en el taller de Chicharro Hijo, en el pasaje Alhambra de Madrid, donde «se recitan poemas postistas, se merienda, se habla, se termina la velada con triunfo. Acuden poetas, pintores, condesas, estudiantes, bohemios», anotó Ory en su diario un domingo del mes de junio de 1948. Goeritz se encontró allí con escritores como Ignacio Aldecoa, los hermanos Nieva, los artistas Ferrant o Stubbing... y, como recordó Ángel Crespo, las lecturas poéticas se acompañaban de discusiones apasionadas sobre los más diversos temas y la puesta en escena de *happenings* y sesiones al estilo dadaísta y surrealista, con mucho humor y más juego. Tampoco faltó Goeritz a la inauguración de la exposición *16 artistas de hoy*, celebrada entre el 27 de abril y el 10 de mayo de 1948 en la galería Buchholz bajo la dirección de Carlos Edmundo de Ory y Ángel Crespo, crítico de arte del semanario *La Hora* que patrocinó el proyecto y editó el folleto en el que Crespo escribió: «Hay en esta exposición obras de consagrados. Ellas presiden y dan atmósfera. También hemos buceado en el fenómeno postista. Queremos darle cauce, dejarle verse

² La exposición se inauguró el 23 de marzo con obras de Aguayo (gouache), Braque (facsíml), Calderón (acuarela), Ferrant (dibujo), Gargallo (escultura), Goeritz (dibujo), Gris (óleo), Klee (facsíml), Laguardia (gouache), Lagunas (gouache), Lasa (acuarela), Lencero (dibujo), Marquet (facsíml), Matisse (facsíml), Miró (gouache), Perdrizet (óleo), Petrinó (gouache), Picasso (litografía), Stubbing (óleo), Utrillo (facsíml).

³ YUSTE, T., «Arte contemporáneo europeo», *Pueblo*, Madrid, 6 de mayo de 1949.

⁴ ORY, C. E. de, *Diario 1944-2000*, 3 vols., Cádiz, Diputación de Cádiz, 2004.

fuera de sus estudios». Era, en definitiva, un intento de relanzar el Postismo en el que tanto tuvo que ver el espíritu combativo de Crespo; el suplemento de artes y letras del diario *Lanza* de Ciudad Real, que Ángel Crespo convirtió en portavoz del movimiento postista, dio cumplida información de la exposición de los dieciséis artistas seleccionados⁵: Daniel Vázquez Díaz, Nanda Papiri, San José, Antonio Rodríguez Luna, Luis Lasa Mafrei, Agustín Redondela, Gregorio del Olmo, Luis Planes, Guijarro, Rafael Vázquez Aggerholm, Molina Sánchez, Juan Castelló, Antonio Hernández Carpe y los poetas Cela, Núñez-Castelo y Ory. Entre los asistentes no faltaron Vázquez Díaz, Valentín de Zubiaurre, Cela, Fernando Fernán Gómez, Nanda Papiri, García Pavón y Mathias Goeritz, cuyo nombre aparece siempre que se les pregunta por las estrechas relaciones entre poetas y plásticos, junto a Vázquez Díaz, Gregorio Prieto, Planes, Palencia, Dalí, Nanda Papiri, Lasa y Nieva.

La biografía de Mathias Goeritz⁶ ha estado siempre oculta en sombras que los estudios sobre su trayectoria se han empeñado en no despejar. Más allá de sus testimonios personales, que llegan a afirmar lo contrario, todo apunta a que sus contactos con el «arte nuevo» tuvieron lugar en España; hasta entonces, el arte alemán del siglo XIX⁷ había sido el tema principal de sus investigaciones y de la única exposición que, en otoño de 1942, dirigió en el consulado alemán de Tetuán, bajo el título *Artistas alemanes del siglo XIX*, organizada por el Instituto Alemán de Cultura de Madrid. Desde Tetuán, la muestra viajaría a los salones de la Casa Dante Alighieri de Tánger, antes de presentarse en varias ciudades españolas, como se anuncia en el pequeño catálogo⁸ para el que Mathias Goeritz, delegado del Instituto Alemán de Cultura, escribió un breve prólogo.

«A veces digo que nací en 1945, cuando ya tenía treinta años», confesó Mathias Goeritz a Mario Monteforte⁹. Una declaración que ha motivado las más diversas especulaciones sobre la vida del teórico y artista alemán antes de aquel año. El fin de la Segunda Guerra Mundial coincide con la estancia de Mathias Goeritz en Granada, donde impartía clases de alemán. En vez de regresar a Alemania, el matrimonio Goeritz dispuso permanecer en la ciudad andaluza, donde al año siguiente Mathias se estrenó como artista en el Primer Salón de

⁵ «Nuestro paisano Ángel Crespo organiza en Madrid la exposición *16 artistas de hoy*», *Lanza*, Ciudad Real, 30 de abril de 1948.

⁶ A la complicada tarea de «descubrir» la personalidad de Mathias Goeritz y valorar su aportación a la cultura española de posguerra, va dirigida la tesis doctoral que en la actualidad estoy realizando bajo la dirección de la profesora Concepción Lomba Serrano, en la Universidad de Zaragoza.

⁷ La tesis doctoral de Mathias Goeritz versó sobre la figura del pintor Ferdinand von Rayski y su influencia en el arte europeo. Terminó de escribirla en 1941, durante su estancia en Tánger y Tetuán, y al año siguiente fue publicada en edición de lujo por Hans von Hugo de Berlín.

⁸ Archivo Mathias Goeritz, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes (Cenidiap), Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México.

⁹ MONTEFORTE TOLEDO, M., *Conversaciones con Mathias Goeritz*, México, Siglo XXI Editores, 1993.

Arte Novel, antes de inaugurar en Madrid su primera exposición individual en la Galería Clan, dirigida por el aragonés Tomás Seral y Casas, entre el 1 y el 15 de junio de 1946. Raras veces falló Mathias Goeritz en la elección de sus amistades, con quienes compartió conocimientos, experiencias y, lo que es más importante, proyectos ilusionantes en un tiempo sin ilusión. Su entusiasmo emprendedor encontró la acogida de los más destacados artistas y teóricos, cuya influencia se demostró decisiva en cada una de sus actuaciones expositivas o editoriales, que habrían de culminar en la fundación de la Escuela de Altamira en Santander, lugar de reflexión y acogida de *los nuevos prehistóricos*, «los primeros de mañana», que iban a ocupar el sitio de los pintores de la Escuela de París, «los últimos de ayer»; así lo declaró Mathias Goeritz a Sebastià Gasch en la entrevista que este le hizo para *Destino*¹⁰. En apenas tres años, los transcurridos entre junio de 1946, cuando expuso en Clan, y mayo de 1949, fecha de la entrevista en *Destino*, Mathias Goeritz logró concitar voluntades hasta convertirse en uno de los protagonistas de la renovación cultural en la España de la posguerra. Lo expresó perfectamente Gasch en la entrevista citada:

Su inteligencia y su sensibilidad, su experiencia y su entusiasmo [...] han contribuido en no escasa medida a la creación en la capital de España de aquel clima de búsquedas e invenciones que, tras una postración momentánea de las fuerzas vitales, ha vuelto a echar vástagos entre los mejores jóvenes españoles, los cuales vuelven a incorporarse a un movimiento que aparecerá como un fenómeno en la historia de la cultura.

Sebastià Gasch, Rafael Santos Torroella, Eduardo Westerdhal, Ricardo Gullón fueron sus más firmes aliados junto a Benjamín Palencia, Carlos Edmundo de Ory y Ángel Ferrant, para quien el intercambio de ideas y la fe significaban la penetración en el pasado a través del presente y de cara al futuro. Lema de *los nuevos prehistóricos*.

La complicidad con Tomás Seral y Casas, director de la Galería Clan donde Goeritz presentó su primera individual, fue especialmente fructífera. En Clan, Goeritz se dio a conocer como artista, tuvo acceso a publicaciones muy reservadas y lo más importante: en Clan estableció contacto con Benjamín Palencia y Ángel Ferrant, artistas decisivos en la puesta en marcha de todos sus proyectos. Estoy convencida de que Goeritz descubrió el «arte nuevo» a través de su relación con Palencia y Ferrant, en la consulta de sus extraordinarias bibliotecas y en la atención a sus obras, cuya influencia fue notoria en la suya propia. Con Palencia y Ferrant, Goeritz aprendió la importancia del dibujo infantil y compartió el interés por la prehistoria, que supo encauzar a la idea, ya proclamada por Ferrant, de la creación del hombre-niño, la del *nuevo prehistórico*. En Clan también conoció Goeritz, con motivo de una exposición de Ferrant, a Ricardo

¹⁰ GASCH, S., «Mathias Goeritz y la Escuela de Altamira», *Destino*, Barcelona, 28 de mayo de 1949.

Gullón y Pablo Beltrán de Heredia, que facilitarían la creación de la Escuela de Altamira. Y en Clan encontró, en fin, el apoyo editorial de Tomás Seral y Casas para publicar la colección «Artistas Nuevos»¹¹. El 21 de agosto de 1947, Goeritz escribió a Ferrant solicitándole colaboración para realizar un libro sobre artistas modernos españoles. Ferrant dejó recuerdo escrito de aquel encuentro:

Llamó a mi teléfono y vino a verme. La transparencia de su conversación enseguida me hizo considerarla excepcional, y sus conceptos excitaban mi curiosidad inmediatamente¹².

En la urgencia por el intercambio pasional de ideas sobre arte, a la que alude Ferrant en su relación con Goeritz, hemos de encontrar la verdad única de la trama de proyectos que lograron modificar lo que parecía inamovible. No todo se había perdido; al menos no el intercambio de ideas y la puesta en marcha de proyectos. En enero de 1948 salió a la venta el primer cuaderno de la colección «Artistas Nuevos», editada por Clan y coordinada por Mathias Goeritz: *Mathias Goeritz. Sueño del torero*, con texto de Benjamín Palencia. Al mes siguiente, apareció el segundo cuaderno: *Benjamín Palencia. Niños de mi molino*, con texto de Ferrant y dirección editorial de Palencia; y en marzo, el tercer volumen de la colección: *Ángel Ferrant. Figuras del mar*, con texto de Goeritz, director de la edición.

En agosto de 1948, Mathias Goeritz, Benjamín Palencia y Ángel Ferrant firmaron contrato con Jean Mallon, representante de la editorial Palma, S.A., por el que los artistas actuarían como asesores de la programación de la primera temporada de la Galería Palma, sita en la calle Palma, 44, de Madrid. Goeritz fue el encargado de coordinar las actividades expositivas y editoriales que incluyeron, con el lógico enfado de Tomás Seral y Casas, la continuidad de la colección «Artistas Nuevos», que en sucesivos meses publicó los cuadernos IV, V, VI y VII correspondientes, respectivamente, a los títulos *Creaciones* (octubre de 1948), *Homenaje a Paul Klee* (noviembre de 1948), *Imágenes del gres de Llorens Artigas* (diciembre de 1948) y *Los nuevos prehistóricos* (enero de 1949). Por su parte, Tomás Seral y Casas desde Clan siguió publicando en la misma colección los cuadernos números IV y V: *Federico Comps Selles. Muerte española* (marzo de 1949) y *Maruja Mallo. Arquitecturas* (octubre de 1949); y entre 1952 y 1953 decidió incorporar a la

¹¹ La editorial Clan de Madrid, con la colaboración del Gobierno de Aragón, publicó en 2007 la edición facsímil de los catorce cuadernos de la colección «Artistas Nuevos». Para el estudio de la personalidad de Tomás Seral y Casas, de la galería-editorial Clan y de la colección «Artistas Nuevos» *vid.* MAINER, J. C. y TUDELILLA, Ch. (comisarios), *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, Edificio Pignatelli, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998. Y mi artículo «Mascando goma de estrellas», *Colección Artistas Nuevos*, Madrid, Editorial Clan y Gobierno de Aragón, 2007.

¹² FERRANT, Á., «Conocimiento de Mathias Goeritz», *Ver y Estimar*, 20, Buenos Aires, marzo de 1940. Artículo reproducido en Ángel Ferrant, *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, Madrid, Visor, 1997.

colección los cuatro cuadernos editados por Palma modificando exclusivamente la solapa y su numeración, aunque sin alterar los créditos originales de las páginas interiores, que por lo que parece nadie lee.

Los diferentes títulos de la colección «Artistas Nuevos» son suficientemente elocuentes de los intereses y preferencias de Mathias Goeritz, en lógico acuerdo con Palencia y Ferrant. Ya en el primer cuaderno, los dibujos de tauromaquia de Goeritz descubren a un artista que poco o nada tiene que ver con el que presentó las escenas marroquíes o andaluzas en la Galería Clan. Las figuras del toro y del torero remiten a la esencialidad de los contornos esquemáticos que las dibujan con ritmos fluidos, como resonancias de las formas esenciales y primitivas de los dibujos que Palencia realizara entre 1930 y 1932, cuando el artista buscaba, al decir de Eugenio Carmona¹³, un arte de formas primarias con el que expresar lo primigenio de la naturaleza agraria y, a través del arte prehistórico, lo primario y lo primigenio se confundieron con lo primitivo y lo «primevo» de los primeros tiempos. En fechas próximas a la Guerra Civil, Palencia realizó dibujos de niños campesinos de proporciones ideales que vuelven a su naturaleza real en la serie de dibujos de niños que, fechados en 1947, reúne para ser publicados en la segunda entrega de «Artistas Nuevos». Acertar a empezar de nuevo, eso es lo realmente complicado en el arte, escribe Ferrant en su prólogo a los dibujos de Palencia que ya solo miran. En el tercer cuaderno Goeritz hace manifiesto su profundo afecto y admiración por Ferrant, su amigo más verdadero y más sincero, cuya obra «es un mundo nuevo que nace. Hay que ser como Ángel para poder entrar en este mundo». «¡Alegría!» ante los dibujos de naturaleza lítica y los preparatorios para la escultura *Tres mujeres*, que activan la grafía de sus perfiles «primordialistas», al decir de Cirlot, en el interior de formas erosionadas por el tiempo cuya memoria se abre al futuro formando «frases nuevas», como anotó Gasch en su reseña a la colección¹⁴.

No podía hacerse esperar más: el número cuatro de la colección se dedicó a los dibujos de niños artistas de uno a siete años, por ser esta la edad ajena a toda influencia, en la que solo el instinto engendra la descarnada intensidad de su trazo. De los dibujos seleccionados para el cuaderno, realizados por hijos, sobrinos o ahijados de los amigos de los Goeritz y Ferrant, responsables de la edición, Sebastià Gasch destacó en la reseña que escribió del libro «aquel balbuceo emocional inicial»¹⁵ que había descubierto muchos años antes, cuando Pedro Vergés, director de la Escuela del Mar, fundada en 1922, le invitó a visi-

¹³ CARMONA, Eugenio, «Naturaleza y Cultura. Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)», en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*, Valencia, Ministerio de Cultura - Bancaixa, 1994.

¹⁴ GASCH, Sebastià, «La colección Artistas Nuevos», *Cobalto* 49, fascículo 2, Barcelona, 1949.

¹⁵ GASCH, Sebastià, «Los dibujos infantiles», *Destino*, Barcelona, 9 de abril de 1949.

tarles en el barrio de la Barceloneta. Nunca pude sospechar, escribió Gasch¹⁶, que aquel maderamen de color de sol pudiese guardar tan inapreciable tesoro. Una formidable colección de dibujos infantiles, a los que no sé aplicar otro calificativo que el escueto, patéticamente expresivo con su ausencia de ornamentación, de emocionantes. Acabada la visita no supe hacer otra cosa que escribir a Joan Miró, entusiasta del arte infantil, comunicándole la buena nueva. Ahora, Miró ha vuelto de París. Y nos ha faltado tiempo para visitar la Escuela del Mar. «Esto es arte», murmuraba a mi lado Joan Miró, emocionado. En el deslizar de su maravilloso relato, del que apenas hemos extraído unas notas, Gasch sintió que era «preciso tener un temperamento muy fuerte para conservarse puro a pesar de los años. Actualmente, acaso no exista más que un artista, Joan Miró, que sepa dotar a sus obras de este estremecimiento purísimo de los dibujos infantiles. Y eso sin quererlo, ya que Miró es un niño. Todos los que han tenido ocasión de conocerle lo han comprobado con creces». Ya lo había señalado Georges Hugnet en la revista *Cahiers d'Art*: Miró «traza el indicio del niño y de la prehistoria, la línea número uno, la única línea de su comienzo». La línea número uno, el balbuceo inicial al que aspiraron Palencia, Ferrant y Goeritz, profundo admirador también del arte de Miró, cuya influencia será decisiva en su pintura; y fiel seguidor de Paul Klee, quien supo hacer la pregunta adecuada: ¿dónde alcanzar ese origen sino en la infancia? El dibujo infantil dispara en nosotros una ensoñación que imagina recordando, reflexionó Bachelard, para quien nuestra infancia es muestra de la infancia del hombre, del ser emocionado por la gloria de vivir. Y es así que el dibujo infantil nos devuelve a la ensoñación primitiva, querencia de *los nuevos prehistóricos*. En la edición del librito *Creaciones*, Ferrant y Goeritz contaron con la colaboración de Pedro Vergés, director de la Antigua Escuela del Mar, nueva denominación que acompañó al cambio de sede de la Barceloneta a la Rosaleda de Montjuich, tras quedar aquella destruida por un bombardeo en 1938. Ferrant, como Gasch, conocía muy bien a Vergés, y su impresión del trabajo allí realizado participa del mismo entusiasmo deslumbrante y revelador, como se traduce de su colaboración en el libro *El dibujo infantil en la Antigua Escuela del Mar (encuesta)*, editado en 1949:

En los niños nada hay más elocuente para mí que sus dibujos. En ellos la imagen que del mundo se me ofrece es transparente. Me deja ver profundidades insondables a través de una claridad meridiana y pienso que la menor coacción del hombre la empañaría. Intervenir en el dibujo de un niño sería una profanación.

Algunos hombres hacen dibujos que tienen esa misma transparencia, por la que nos vemos sumergidos en una compenetración con su autor. Esos hombres son como niños. Todos los grandes artistas son también, en rigor, niños grandes.

¹⁶ GASCH, S., «Dibujos infantiles», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de marzo de 1931.

El texto de Ferrant está fechado en abril de 1949. Meses después de la publicación de *Los nuevos prehistóricos*, en la que Carlos Edmundo de Ory toma la palabra para incidir en la misma idea: «Es su doble consecuencia de hombre creado y de hombre creador, el príncipe de la creación es, desde el punto de vista de las artes, un hombre-niño». Ory sabía bien de lo que escribía. Con sus compañeros fundadores del movimiento postista, Chicharro Hijo y Silvano Sernesi, dedicaron una sección en la página dos del primer y único número de la revista *Postismo* (Madrid, enero de 1945) a las posibilidades creativas de los niños. Con el título de «Por el niño», el artículo era todo un manifiesto:

Literatura, poesía, pintura, arte, estética, plástica, eso es todo lo bueno, lo necesario y lo útil de una revista como la nuestra; para nada es tan bueno, tan necesario, tan útil y tan significativo como esta página para el niño.

Hablamos de literatura porque somos poetas; hablamos de pintura porque somos pintores; amamos el arte porque somos artistas; pero no podemos ni queremos olvidar nuestra sensibilidad y nuestra humana consciencia de seres débiles tan fácilmente como para no ocuparnos de esta cosa tan maravillosamente desconocida y grande que es la niñez.

Dedicamos esta sección a los niños con la misma devoción y cariño con que escribimos una poesía o pintamos un cuadro, no para hacer una obra de arte o añadir palabras más o menos bellas a este tema, sino con el fin, quizá demasiado atrevido, de enseñar y revelar cuanto de profundo y de puro hay en los primeros pasos de cualquier hombre.

[...] el niño es un gigante. Es el verdadero hombre, aún no hecho animal por el egoísmo, los vicios y las pasiones que en nosotros acumulan los años. Es el nombre del hombre, largo en la historia y con los brazos puestos en el infinito.

Y no hay potencia tan grande y tan rica en posibilidades y esperanzas como la que se contiene en el pequeño ser.

[...] Nosotros, desde este momento, nos ocuparemos de los niños: por nuestro amor a ellos, por nuestra simpatía hacia ellos, por la admiración tremenda que despiertan en nosotros: porque serán los hombres de mañana y los herederos de nuestro Postismo; pero sobre todo, porque son débiles y geniales.

En nota al pie, solicitaban a todos los médicos y pediatras que les enviaran, en nombre de la infancia, escritos sobre todo aquello que fuera de interés para el cuidado material y moral del niño, sobre todo en su trato y educación caseira. El artículo se acompañó con un dibujo del niño Tony («¿qué inspiración habrá movido la mano del niño Tony?», era el pie de la ilustración), hijo de Eduardo Chicharro y Nanda Papiri que, con sus padres y su hermana Lilla, figuró en la exposición *Pintura moderna y post-ismo* celebrada en las Galerías de Arte Macoy de Zaragoza, entre el 17 y el 27 de mayo de 1948.

Al mes siguiente de la aparición del cuaderno *Creaciones*, la editorial Palma publicó en noviembre de 1948 un nuevo número de la colección: *Homenaje a*

Paul Klee, todo un referente en la cultura española del momento. Para la ocasión, Mathias Goeritz, director editorial, seleccionó dibujos de Klee, cuya reproducción le facilitó la Paul Klee-Gesellschaft, que acompañó con las reflexiones de los artistas invitados: Ángel Ferrant, José Llorens Artigas, Sigurd Nyberg, Pablo Palazuelo y Benjamín Palencia, cuyos dibujos se entrelazan con los pensamientos de Klee. Por supuesto Goeritz no faltó a la cita, reservándose las últimas páginas a modo de epílogo. «Más no pudo hacer», escribe Goeritz para acompañar el dibujo de Klee *La muerte por el ideal* (1915). Cierra el libro el dibujo de Goeritz *A Paul Klee* y la frase de Klee que Goeritz hizo suya: «Hemos empezado con una hermandad, a la cual nos entregamos con todo lo que tenemos. Más no podemos hacer». A Ferrant y a Goeritz se debe la vindicación del legado de Paul Klee en España, tal era la fascinación que ambos sintieron por su obra: «Ciertamente no sé cuáles son los momentos humanamente más llenos de mi vida. Lo que sí sé es que entre ellos se cuentan: el de cuando entré por vez primera en la cueva de Altamira; el de cuando Joan Miró, hace unos días en su estudio, puso delante de algunos amigos la primera de una serie de sus últimas pinturas; el de cuando el amigo Ángel Ferrant me hizo colorear una de sus sorprendentes esculturas móviles; o el de cuando –otro día– Ángel y yo nos sentamos en la galería de su casa a componer un cuaderno de homenaje a Paul Klee»¹⁷. En junio de 1950, con motivo del décimo aniversario de la muerte de Paul Klee, la revista *Dau al Set* le dedicó un nuevo homenaje en el que encontramos la firma de Goeritz: «Klee, como el pintor ancestral de las cuevas, me hizo el regalo mayor que un hombre pueda hacer a otro hombre. Me refiero a su obra total. La estoy disfrutando siempre de nuevo», brevísimo fragmento del artículo ya mencionado que publicó en la revista *Cobalto* 49, donde Goeritz centraba los referentes que motivaban su discurso teórico y plástico: el arte prehistórico de las Cuevas de Altamira, la pintura de Joan Miró, la complicidad creadora de Ángel Ferrant y la herencia espiritual de la pintura de Paul Klee: «pintura absoluta, armonía absoluta, belleza absoluta. Percibo íntimamente que detrás de este arte, regido por la más alta inteligencia y el más profundo sentimiento poético, existe una humanidad pura. Y esto es lo decisivo», escribió. Y a resguardo de la reconstrucción de su pasado incierto, Goeritz no dudó en proclamar que, frente a quienes habían clasificado la obra de Klee como degenerada, «se halla muy por encima de tan mezquinos insultos y permanecerá siempre, de la misma manera que algunas de sus palabras sobre el arte, que están tan vivas como si las hubiera escrito con sangre de nuestro propio corazón». Urgía comenzar de nuevo, mirar al presente y hacia el porvenir, nunca al pasado donde está lo viejo y lo vivido, la letra muerta, siguiendo la proclama libre del poeta Carlos Edmundo de Ory.

¹⁷ GOERITZ, M., «Paul Klee», *Cobalto* 49, fascículo 2, Barcelona, 1949.

Alrededor de septiembre u octubre de 1948, Josep Llorens Artigas escribió a Mathias Goeritz una carta¹⁸ en la que celebraba que le hubieran gustado los dibujos enviados para el cuaderno dedicado a su obra, *Imágenes del gres*, cuya publicación se hizo efectiva en diciembre de aquel año; mostraba también su conformidad en que fuera Pablo Antonio Cuadra el autor del prólogo, e insistía en que no tenía por qué darle explicaciones ya que «el hecho de venir de la parte de Ferrant, es como si usted hubiera llegado a mi taller con una varita mágica». En la misma carta le confirma su participación en los cuadernos *Homenaje a Paul Klee* y *Los nuevos prehistóricos*. Y algo importante, alude a un posible texto sobre Miró, un proyecto largamente anhelado por Goeritz que no pudo ser. Como despedida, la mejor que Goeritz podía esperar: «Me sabe lleno de entusiasmo por sus actividades artísticas, y todo lo que esté en mi mano de serle útil puede usted contar conmigo en todo momento».

Llorens Artigas figuró entre los artistas, teóricos y escritores convocados por el grupo inicial de la Escuela de Altamira –integrado por Ferrant, Goeritz, Gullón y Beltrán de Heredia– a la Primera Semana de Arte celebrada en Santillana del Mar, entre los días 19 y 25 de septiembre de 1949. El arquitecto y crítico italiano Alberto Sartoris presidió las conversaciones en las que participaron, junto a los ya citados, Sebastià Gasch, Eduardo Westerdhal, Rafael Santos Torroella, Enrique Lafuente Ferrari, Pancho Cossío, Daniel Alegre, Eudaldo Serra, Ted Dryssen, Tony Stubbing y Luis Felipe Vivanco. Ricardo Gullón impartió la conferencia inaugural en las Cuevas de Altamira:

Quiero comenzar esta charla dedicando un cordial recuerdo a la persona que pensó primero en la posibilidad de nuestra reunión, al artista que, ahora hace un año, fundó en estas mismas cuevas la Escuela de Altamira, al amigo lejano cuya ausencia nos duele a todos y a todos nos afecta. Sean, pues mis primeras palabras, un homenaje a Mathias Goeritz, actualmente camino de América.

A bordo del barco Magallanes con destino a México, Mathias Goeritz envió un telegrama a la atención de Ricardo Gullón para ser leído en las jornadas de trabajo:

Sintiéndome unido con reunión Escuela de Altamira transmite mi entusiasta adhesión. Propongo redactar libro sobre Altamira y Arte Nuevo y colocar artículos en prensa internacional. Propongo fundar en Santillana una sala museo de obras exclusivamente de arte vivo dirigida por comité elegido. Propongo discutir problemas propagación del arte moderno en España para despertar interés público y coleccionistas. Deseo gran éxito y conformidad fraternal para justificar próximas reuniones. Abrazos.

Tampoco pudieron asistir, aunque habían sido especialmente invitados, Joan Miró y Eugenio d'Ors, quien publicó el día siguiente de la apertura de las conversaciones en su «Novísimo Glosario» del diario *Arriba*:

¹⁸ Archivo Mathias Goeritz depositado en el Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco, México.

¡Qué no diera ahora, por encontrarme en la caverna de Altamira, donde un simpático grupo de artistas, pertenecientes a la observación del que dicen Arte abstracto, y de críticos –que nadan con la corriente, sin perjuicio de guardar la ropa académica– le juran fidelidad al Bisonte!... A mi parecer, si aquellos de veras son “abstractos” no demuestran, al tomar tal patrocinio, demasiada consecuencia lógica. Más bien, entre sus hermanos impresionistas, debiera el Bisonte hallar favor [...]. Por lo que toca a los cultivadores del arte abstracto, ya es muy distinto. Estos quieren trascender las apariencias y reducir las representaciones gráficas a elementos intelectuales y esenciales; que, a lo mejor, los sentidos no reconocen siquiera. [...] Véase, si se puede –cuentan que Picasso lo observó por una clara-boya–, lo que hace nuestro admirado amigo Joan Miró: empezar a las dos de la tarde a trazar una diagonal negra en un lienzo apaisado; y seguir, a las seis, haciendo adelantar esta diagonal, milímetro a milímetro. Su abstracción es tal, que no puede dejar, seguro, el quehacer, ni aunque le saltara al lado, con aire de embestir, el prehistórico bisonte, en su veloz carrera¹⁹.

D'Ors siguió con sus comentarios en los días siguientes y el asunto fue el tema de su conferencia «No hay tal prehistoria» en la Cámara de Comercio de Santander el 10 de diciembre de 1949, en la que contrarió algunas de las conclusiones de la primera reunión de la Escuela de Altamira que, pese a todo, y quizás con el ánimo de aproximar posturas y evitar posibles consecuencias negativas, decidió publicar²⁰.

Carlos Edmundo de Ory no fue invitado. Goeritz no confiaba en la libertad del poeta; excesiva para su gusto. Pero fue Ory quien bautizó a los *nuevos prehistóricos*, quien defendió su arte frente a la incomprensión y el ataque de la mayoría y quien en agosto de 1949, un mes antes de la salida definitiva de Mathias Goeritz de España con destino a México, le organizó un homenaje. En octubre de 1949 los talleres de Blass, S.A. Tipográfica de Madrid imprimieron los cien ejemplares numerados del *Homenaje a Mathias Goeritz*, un pliego doblado que reunió, bajo la dirección y el cuidado de Ory, imágenes y textos de Ángel Ferrant, Alejandro Busuioceanu, Sebastià Gasch, Rafael Santos Torroella, Luis Felipe Vivanco, Gregorio Prieto, Francisco Nieva, Antonio Saura y Carlos Edmundo de Ory. Gasch escribió: «Mathias sembró la fe en los corazones en unos momentos en que el arte vivo luchaba en España entre la vida y la muerte. Mathias le dio nuevo ser. Le infundió vida y calor»; y Saura exclamó: «¡Qué optimista y qué alegre es Mathias Goeritz! Él nos hizo caminar por campos maravillosos de azules y rojos infinitos, bajo un extraño sol o una extraña luna; por campos poblados de formas prehistóricas». Su confidente Rafael Santos Torroella lo recordó como «aquel niño tan alto, aquella sonrisa tan alta, que advertimos pronto en el camino y que nos acompañó largo trecho». Y Ory can-

¹⁹ D'ORS, E., «Novísimo Glosario. Distingos en la cueva de Altamira», *Arriba*, Madrid, 20 de septiembre de 1949.

²⁰ D'ORS, E., *No hay tal prehistoria*, Santander, Escuela de Altamira, 1950.

tó al pintor antiguo, al testigo dulce de las edades y las hadas. Dos dibujos abstractos de Francisco Nieva dan muestra de su afecto hacia Goeritz desde los años de reuniones postistas. Justo un año después de aquel homenaje, la revista *Centauro* de Lima (n.º 9-11, octubre-diciembre de 1950) publicó una entrevista a Nieva en la que, al referirse a la situación plástica en España, subrayó la importancia del movimiento postista: «Estaba convencido de que, en arte, aquello era lo único noble y audaz que se hacía o se intentaba hacer en España» a pesar de ser «víctimas de las fobias más incomprensibles y, sobre todo, de ese desquiciado y dionisiaco choteo ibérico [...]. De los otros dos grupos de vanguardia muy reciente, el de los independientes catalanes, muy estimable, aunque lo llevan todo con un aire de conspiración muy curioso, y la Escuela de Altamira, que tiene cierto aire oficial, esta última –fundada por el pintor alemán Mathias Goeritz, en la actualidad en Méjico– se ha desviado de su original intención y viene a ser un concilio anual de poetas que no dejan descomedirse a los pintores. A Mathias nunca se le hubiera ocurrido una cosa tan anodina; no se sabe qué circunstancias lo han invertido todo». El juicio de Nieva sobre el carácter oficial de las reuniones altamirenses no parece admitir dudas; otra cosa bien distinta es saber qué interesaba realmente a Goeritz más allá de sus declaraciones sobre el espíritu de Altamira. Desde luego, y como Goeritz declaró en diversas ocasiones, no estaba en su ideario abordar discusiones sobre el arte abstracto, sino estimular la hermandad espiritual anunciada por Klee de quienes reunidos bajo el cobijo de los orígenes de la imagen, «sentían y conocían impulsos similares, se sentían más hermanos de la aurora de ayer que de su oscura tarde gris»²¹.

Si las reuniones de Altamira sirvieron para oficializar las discusiones sobre el arte contemporáneo, la colección de «Artistas Nuevos», aunque minoritaria en su recepción, significó mucho para la cultura artística de la España en los años de posguerra, ni más ni menos que su actualización.

²¹ GOERTZ, M., «Sobre la libertad de creación», *Ideales*, 5, Guadalajara, Jalisco, 1950.

ÍNDICE

Concepción LOMBA SERRANO	
Presentación.....	7

PONENCIAS

Valeriano BOZAL	
Sobre gustos se ha escrito mucho.....	11
Juan Carlos LOZANO LÓPEZ	
Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca.....	29
Jaime BRIHUEGA	
Caricias a contrapelo (del contrapelo). Rupturas y profanaciones en el espacio de las vanguardias	53
Concepción LOMBA SERRANO	
Confluencias gestuales en el expresionismo abstracto europeo: el triángulo Francia, Italia y España entre 1945 y 1950	85
Lourdes CERRILLO RUBIO	
El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor	123

COMUNICACIONES

Sección I: Desde el Barroco hasta Goya

Carmen ABAD-ZARDOYA	
La dimensión cotidiana y social del «buen gusto». Espacios y objetos de sociabilidad en el siglo de la «civilización»	171
Rebeca CARRETERO CALVO	
Gusto y coleccionismo de arte italiano en Aragón hacia 1600: Francisco Navarro de Eugui, obispo de Huesca.....	185
Noemí CINELLI	
«Sobria claridad y arcaica pureza». Reflexiones sobre el gusto en el Siglo de las Luces. El caso de la Villa Negroni de Roma: modelos e influencias de Mengs y Azara (1777).....	205
Denise LEÓN PÉREZ	
La pervivencia del gusto barroco y su implicación política en los actos festivos del siglo XVIII: las Exequias Cortesanas Madrileñas	221

Alejandro MARTÍNEZ PÉREZ	
El pintor-filósofo y el majo. Una reflexión sobre la teoría del gusto neoclásico y el significado del traje en el Autorretrato en el estudio de Luis Paret y Alcázar	235
Emilio MORAIS VALLEJO	
Gusto gótico en la arquitectura española del barroco	243
Ángel PEÑA MARTÍN	
El gusto por el belén napolitano en la corte española.....	257
Anna Isabel SERRA MASDEU	
Consideraciones sobre el gusto barroco y las señales académicas en la arquitectura tarraconense de las últimas décadas del siglo XVIII	277

Sección II: El siglo XIX

María Pilar POBLADOR MUGA	
Ensueños de París. El <i>Art Nouveau</i> como modelo para la arquitectura modernista zaragozana	289
Delia SAGASTE ABADÍA	
<i>El tabor de la Marquesa</i> : relaciones entre coleccionistas de arte asiático y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid a finales del XIX	307
Isabel YESTE NAVARRO	
La tiranía del orden: la pérdida de la imagen tradicional de Zaragoza en el último tercio del siglo XIX, rectificación de trazados y remodelación de fachadas	323

Sección III: El siglo de las grandes transformaciones

V. David ALMAZÁN TOMÁS	
El gusto por lo salvaje: reflexiones sobre la valoración del Arte africano y el Primitivismo	339
Pilar ARAGUÁS BIESCAS	
Del <i>japonismo</i> al futurismo: el gusto por lo japonés en Italia (1889-1945)	357
Mariano ARIAS PÁRAMO	
De la agonía de la palabra. Del gusto de (por) los signos	373
Leyre BOZAL CHAMORRO	
Eugène Atget o la modernidad.....	385

Alberto CASTÁN CHOCARRO	
Aferrarse a la tradición: la pintura regionalista en Francia e Italia	393
Laura CLAVERÍA GARCÍA	
Kimonos y minifaldas: una aproximación al gusto occidental por el arte contemporáneo <i>Made in Japan</i>	411
Constanza DEL ROSARIO	
Lo nauseabundo: «Sobre educación, gusto y género»	425
Julián DÍAZ SÁNCHEZ	
Sobre la noción de estrategia estética. Otra manera de abordar el estudio del gusto.....	437
Inés ESCUDERO GRUBER	
La necesidad de representar lo verdadero: el realismo bélico en la Guerra Civil española	445
Miguel FERNÁNDEZ CAMPÓN	
Superficies antiesenciales: el gusto posmoderno por la suspensión del gesto hermenéutico.....	461
Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ	
Lo cutre es <i>cool</i> . Estética, arte contemporáneo y restauración monumental en el siglo XXI	477
Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN	
Permanencia de los presupuestos platónicos en la música contemporánea. Vangelis o el clasicismo en una época cambiante	493
Francisca LLADÓ POL	
El viaje como generador del gusto. La respuesta de Norah Borges a la experiencia del viaje a Mallorca	505
Victoria MARTÍNEZ AURED	
El caso del <i>Retrato de bailarina española</i> de Miró. Las revistas ilustradas como difusoras del gusto y fuentes de inspiración.....	523
Carolina NAYA FRANCO	
La joyería, expresión artística del gusto.....	539
Javier PÉREZ SEGURA	
«Un extraño pintor nuevo español en París». Miró en Estados Unidos ..	553
Javier SÁNCHEZ CLEMENTE	
«La deshumanización del arte» de Ortega y Gasset como un posible gusto de nuestro tiempo.....	563
Carlota SANTABÁRBARA MORERA	
De la cosmética a la restauración: la influencia del gusto en la conservación del arte contemporáneo	577

Carlota SEN LAFUENTE	
Horizontes (im)posibles. Gusto y diseño en el siglo xx: fuentes, derivaciones, permutaciones y tutores	589
Victoria E. TRASOBARES RUIZ	
<i>Sans titre 1950</i> , coincidencias estéticas o la búsqueda de lo sublime a mediados del siglo xx.....	607
Chus TUDELILLA	
Los nuevos prehistóricos.....	621



C. S. I. C.

